CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

PATRONATO «MENENDEZ Y PELAYO» INSTITUTO «MIGUEL DE CERVANTES»

REVISTA DE FILOLOGIA ESPAÑOLA.—ANEJO LXVI

ANTONIO VILANOVA

LAS FUENTES Y LOS TEMAS DEL POLIFEMO DE GONGORA

PREMIO "MENENDEZ PELAYO" 1951

PRIMER TOMO



MADRID

1957

Antonio Vilanova nació en Barcelona en 1923. En 1944 terminó los estudios de Filosofía y Letras (Sección de Filología Románica) en la Universidad de Barcelona y le fué concedido el Premio Extraordinario de Licenciatura. En 1951 alcanzó el grado de Doctor en Letras por la Universidad de Madrid con su tesis *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora,* que hoy se imprime, y obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado. En 1947, a los veinticuatro años, ganó por oposición la plaza de Profesor Adjunto de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona, donde, como encargado de curso de Literatura Universal y encargado de la cátedra de Lengua y Literatura Españolas, profesa sus enseñanzas desde hace diez años. Ha dado conferencias y cursillos monográficos en las Universidades de Madrid y Salamanca, en la Universidad Internacional "Menéndez Pelayo", de Santander; en la Institución "Fernando el Católico", de Zaragoza, y en los Cursos de Verano para Extranjeros de la Universidad de Barcelona. Es autor de numerosos estudios sobre la literatura española del Renacimiento y del Barroco, entre los que cabe destacar: *El peregrino andante en el "Persiles", de Cervantes* (1949); *El tema del Gran Teatro del Mundo* (1950); *El peregrino de amor en las "Soledades", de Góngora* (1952); *Erasmo y Cervantes* (1949); *Fernando de Herrera* (1951), y *Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII* (1953); estos dos últimos publicados en el II y III volumen de la *Historia General de las Literaturas Hispánicas.* Ha publicado también ediciones críticas de *Lo Somni,* de Bernat Metge (1946); *La lozana andaluza,* de Francisco Delicado (1952); *Censura de la locura humana y excelencias della,* de Jerónimo de Mondragón (1953); *Varias poesías,* de Hernando de Acuña (1954), y *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro,* de Andrés Rey de Artieda (1955). Además, es autor de una copiosa producción de crítica literaria, aún no recogida en volumen. En 1954 fué elegido miembro de número de la Real Academia de Buenas Letras, de Barcelona. Su tesis doctoral, que hoy publicamos, fué galardonada con el Premio Menéndez Pelayo 1951 del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

LAS FUENTES Y LOS TEMAS DEL POLIFEMO DE GONGORA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

PATRONATO «MENENDEZ Y PELAYO» INSTITUTO «MIGUEL DE CERVANTES»

REVISTA DE FILOLOGIA ESPAÑOLA.—ANEJO LXVI

ANTONIO VILANOVA

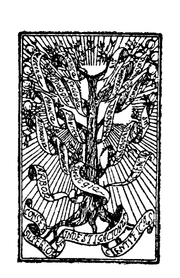
LAS FUENTES Y LOS TEMAS DEL POLIFEMO DE GONGORA

PREMIO "MENENDEZ PELAYO" 1951



MADRID

1957



TALLERES GRÁFICOS ESCELICER, S. A.—CANARIAS, 38.—MADRID

A DAMASO ALONSO

Pour moi, je n'écris jamais un poème qui ne soit la suite de réflexions portant sur chaque point de ce poème, et qui ne tienne compte de tous les poèmes que j'ai précédemment écrits, ni de tous les poèmes que j'ai précédemment lus. Car j'imite. Plusieurs personnes s'en sont scandalisées. La prétention de ne pas imiter ne va pas sans tartuferie, et camoufle mal le mauvais ouvrier. Tout le monde imite. Tout le monde ne le dit pas.

ARAGÓN, *Les yeux d'Elsa.*

El presente trabajo fué presentado como tesis doctoral en la Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Filología Románica de la Universidad de Madrid. El 14 de noviembre de 1951, leído ante el tribunal correspondiente, constituído por los doctores don Francisco Maldonado de Guevara, presidente; don Joaquín de Entrambasaguas y Peña y don Rafael de Balbín Lucas, vocales; don Dámaso Alonso y Fernández de las Redondas, ponente, y don Juan Antonio Tamayo y Rubio, secretario, le fué otorgada la calificación de Sobresaliente, y más tarde el Premio Extraordinario de Doctorado. Posteriormente fué galardonado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas con el Premio Menéndez Pelayo, 1951.

INTRODUCCION

INTRODUCCION

El Polifemo gongorino y las teorías de la imitación.

El propósito fundamental de la presente obra, y el móvil inspirador del estudio en ella emprendido, es, ante todo, el deseo de esclarecer las fuentes y modelos del *Polifemo* gongorino, agrupados en vastas trayectorias temáticas. Pero junto a este propósito inicial, encaminado a lograr un más profundo conocimiento de las fuentes literarias de Góngora, este libro se propone, que yo sepa por vez primera, el estudio de los temas poéticos de tradición grecolatina heredados por la poesía renacentista, a la luz de las doctrinas de la imitación vigentes en los siglos XVI y XVII.

El punto de partida de nuestra tesis debe buscarse en la magistral caracterización de la poesía gongorina dentro de las corrientes de imitación de la literatura del seiscientos, formulada por el egregio maestro Dámaso Alonso en su estudio *La supuesta imitación por Góngora de la "Fábula de Acis y Galatea"*, trabajo en el que se plantea por vez primera de una manera consciente el alcance y la trascendencia de la imitación en la lírica de Góngora:

Góngora pertenece a un período que, si miramos a vista de pájaro, forma aún parte del Renacimiento: este momento complicado, torturado, retorcido, reelabora los elementos renacentistas, es decir, toda la tradición grecolatina. En el siglo XVII dominan netamente las fuerzas de imitación: el valor de una obra se mide por la grandeza, la valentía y la perfección en imitar. La originalidad tiene un ámbito muy reducido: casi no llega a más que a renovar el orden de elementos antiguos para engañar y halagar la imaginación de un mundo que ya se estaba ahitando. Y es inútil buscar en esta época el rabioso prurito moderno de la originalidad que hace que una de las normas primeras para medir una obra de arte consista hoy en apreciar lo que la separa, lo que la distingue de las obras anteriores. Esta sed representa el triunfo de la personalidad creadora, y es una

rebeldía, un "no serviremos" que no va más allá del romanticismo del siglo XIX, y es quizá la única aportación de este movimiento que, no sólo se conserva, sino que aumenta cada día en el mundo contemporáneo.

Góngora, fiel a su época, imita tenazmente. A veces sobre una sola estrofa, y aun sobre un solo verso, se proyectan al mismo tiempo tres o cuatro sombras venerables. (Porque las burlas contra el ardor erudito de un Pellicer o un Salcedo son muchas veces injustificadas.) Había en Góngora un gran artista original, cuya fuerza se desencadena a veces en hirientes atisbos, en penetrantes indagaciones. Un paso más, un saber libertarse, y hubiera sido el primer poeta moderno. Tal como fué la realidad, se quedó en el último gran poeta de la tradición renacentista. Para juzgar una obra suya, hay, pues, que colocarse dentro de esa tendencia de su tiempo, hay que saber encontrar la originalidad dentro de la imitación (1).

Es simplemente la comprobación de esta tesis, sustentada por el máximo gongorista español de nuestros días, el propósito que ha inspirado el presente trabajo, cuya vasta incursión, de desmesurada amplitud, por una zona virgen y totalmente inexplorada, no hubiese sido posible sin el esbozo inicial trazado en aquel ensayo por el insigne maestro.

En efecto, aun cuando el desarrollo de las doctrinas de la imitación vigentes durante más de tres siglos en la literatura del Occidente europeo está parcialmente estudiado desde el punto de vista doctrinal, preceptivo y estético (2), la ausencia de un repertorio temático que agrupe en una ordenación rigurosa los tópicos poéticos grecolatinos y renacentistas constituye una de las más vastas lagunas con que topa la búsqueda del investigador cuando intenta emprender el estudio formal y estilístico de la imitación en la poesía de los siglos XVI y XVII. El concepto peyorativo del plagio y de la apropiación literaria, heredado de la crítica romántica, ha contribuído poderosamente a minimizar la trascendencia de las doctrinas de imitación en la obra de nuestros poetas, y a interpretar erróneamente los testimonios explícitos de los preceptistas del Renacimiento y del Barroco acerca de la validez de dicha imitación. Y como quiera que, al propio tiempo, no se ha tenido suficientemente en cuenta la íntima relación que existe entre el principio estético de la imitación, entendido como una técnica literaria, y la doctrina de la erudición poética, que es a la vez requisito previo y

---

(1) *La supuesta imitación por Góngora de la "Fábula de Acis y Galatea"*. R. F. E., XIX, 1932, págs. 386-387.

(2) Sobre el concepto de la imitación en la literatura clásica y medieval véase la obra capital de Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Berna, 1948. Existe traducción española reciente: *Literatura europea y Edad Media latina.* Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. *Fondo de Cultura Económica,* México, 1955, 2 vols. Vid. sobre todo el cap. XVII, tomo II, pág. 508. Sobre el concepto humanístico de la imitación, puede consultarse el excelente libro de Giuseppe Toffanin, *Storia dell'Umanesimo dal XIII al XVI Secolo.* Terza edizione riveduta. Nicola Zanichelli Editore, Bologna, 1947, y la obra fundamental de J. E. Spingarn, *La Critica letteraria nel Rinascimento.* Trad. de Antonio Fusco, con correzioni e aggiunte dell'autore, Bari, 1905.

lógica consecuencia de la aplicación de aquella técnica, apenas si se ha planteado seriamente entre nosotros el alcance y la significación real de ambos principios en el campo de la poesía española de los siglos XVI y XVII.

Las teorías de la erudición poética y de la imitación en el Brocense.

Es evidente, sin embargo, que las doctrinas de la erudición poética y de la imitación, base y fundamento de toda la estética de Góngora, fueron ya formuladas de manera clara y explícita por el insigne gramático y humanista salmanticense Francisco Sánchez, el Brocense, en el prólogo *Al Letor* que precede a la segunda edición de sus *Anotaciones y Emiendas* a las obras de Garcilaso, publicada en Salamanca en 1581 en defensa de su comentario a los versos del gran poeta toledano:

"*Muchos años ha, que por tener yo afición al excelente Poeta Garci-Lasso de la Vega, hice sobre él algunas anotaciones, y emiendas, y comunicándolas con algunos amigos míos, que también en ello pusieron sus diligencias, determiné que por vía de impressión fuessen comunicadas a los que del ingenio de Garci-Lasso son aficionados. Apenas se divulgó este mi intento, quando luego sobre ello se levantaron diversas y contrarias opiniones. Pero una de las que más cuenta se hace, es decir, que con estas anotaciones más afrenta se hace al poeta que honra, pues por ellas se descubren y manifiestan los hurtos, que antes estavan encubiertos. Opinión por cierto indigna de respuesta, si hablássemos con los muy doctos. Mas por satisfacer a los que tanto no lo son,* digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. *Y si me preguntan porque entre tantos millares de Poetas como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo, que no ay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas, y dotrina para saber imitar. Ningún Poeta Latino ay, que en su género no aya imitado a otros, como Terencio a Menandro, Séneca a Eurípides, y Virgilio no se contentó, con caminar siempre por la huella de Homero; sino también se halla aver seguido a Hesíodo, Theócrito, Eurípides, y entre los Latinos a Ennio, Pacuvio, Lucrecio, Catulo, y Sereno... ansí tomar a Homero sus versos y hacerlos proprios, es erudición, que a pocos se comunica. Lo mismo se puede decir de nuestro Poeta, que aplica y traslada los versos y sentencias de otros Poetas, tan a su propósito, y con tanta destreza, que ya no se llaman agenos, sino suyos; y más gloria merece por ésto, que no si de su cabeza lo compusiera, como lo afirma Horacio en su Arte Poética*" (1).

La trascendencia incalculable de este pasaje, que puede considerarse el manifiesto de las doctrinas de la erudición poética y de la imitación en la literatura española del segundo Renacimiento, estriba en que al proclamar con todo el peso de su autoridad que *no tiene por buen poeta al que no*

(1) Francisci Sanctii Brocensis Opera Omnia, Genevae, 1776, tomus IV, páginas 36-37.

imita los excelentes antiguos, el Brocense sanciona de manera inapelable la vigencia de un procedimiento de apropiación literaria, iniciado ya por nuestros primeros petrarquistas, que había de convertir la creación poética en una mera adaptación o refundición de temas e ideas ajenas en menoscabo de la originalidad creadora.

En efecto, para el Brocense, la imitación de los poetas grecolatinos y la apropiación de sus versos adaptándolos como si fueran propios *es erudición que a pocos se comunica,* sólo debidamente apreciada por *los muy doctos.* Y esta erudición poética es tan necesaria para la creación de una poesía elevada y culta, que el Brocense no vacila en afirmar que *si me preguntan porque entre tantos millares de poetas como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo, que no ay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas y doctrina para saber imitar.* Es, pues, evidente que para el gran humanista salmantino la doctrina de la erudición poética está íntimamente unida al principio de la imitación, ya que, a su juicio, el buen poeta, siguiendo el ejemplo de Garcilaso, precisa una extensa cultura clásica y humanística y un cúmulo de conocimientos variado y extenso para practicar eficazmente la imitación.

Ahora bien, pese a los términos explícitos con que el Brocense formula su pensamiento y el tono tajante y categórico de este pasaje, Menéndez Pelayo, que con su mirada de águila intuyó certeramente su valor y trascendencia, se resistía en las *Ideas Estéticas* a interpretarle en su exacto sentido: "El Maestro Francisco Sánchez —escribió el insigne polígrafo— afirmó que *no tenía por buen poeta al que no imitaba a los excelentes antiguos;* sentencia que para ser digna de varón tan grande, y tan rebelde a toda autoridad humana, ha de tomarse, no groseramente y como suena, sino según el concepto de imitación que hemos visto profesado por nuestros humanistas del siglo XVI, es decir, asimilándose a los antiguos en dar a las obras la misma perfección que ellos les dieron" (1). Y sin embargo, es evidente que el concepto de imitación a que aluden estas palabras del Brocense no tiene nada que ver con el concepto ideal de la imitación derivado de la teoría de la *mímesis* aristotélica, sino que se refiere de manera expresa a la apropiación sistemática de ideas y de formas de la poesía grecolatina que preside la creación poética de todo el Occidente europeo durante los siglos XVI y XVII.

En efecto, el Brocense dice clara y reiteradamente que se trata de *tomar* los versos ajenos y *hacerlos propios;* de *aplicar y trasladar los versos y sentencias de otros poetas tan a su propósito y con tanta destreza* que ya no parezcan *ajenos sino suyos,* y que el poeta, como Garcilaso, que sepa imitar de esta suerte en sus versos, *más gloria merece por esto que no si de su cabeza lo compusiera.* La imitación a que se refiere consiste, pues, en la apropiación de versos ajenos, en especial si proceden de autores clásicos griegos o latinos, cuyos temas e ideas, conceptos e imágenes, ha de adaptar o traducir el poeta con tanta propiedad y destreza que al darles una

(1) *Ideas Estéticas,* tomo II, cap. X, pág. 255.

forma nueva parezcan ya creación suya original. De ahí que no constituya ofensa ni menoscabo alguno de la gloria de un poeta descubrir las fuentes en que se ha inspirado y señalar los modelos que se ha esforzado en imitar, ya que con ello se pone de relieve la maestría de su arte, su cultura de humanista y su vasta erudición.

Las teorías de la erudición poética y de la imitación en Fernando de Herrera.

Aunque más inclinado a los modernos principios de la originalidad creadora y más profundamente influído por las doctrinas platónicas de la inspiración, esta misma actitud había inspirado un año antes al gran poeta sevillano Fernando de Herrera la publicación de sus famosas *Anotaciones a Garcilaso,* impresas en Sevilla en 1580, especie de suma poética y preceptiva de todo el saber culto de su tiempo que había de ejercer un influjo decisivo en la posterior evolución de la poesía andaluza del segundo Renacimiento y del Barroco, y de modo más concreto en las ideas estéticas de Góngora.

En efecto, aunque claramente adverso a la imitación servil de los modelos grecolatinos y toscanos, limitada a una mera apropiación de ideas y de formas carentes de auténtica inspiración, Herrera no rechaza en modo alguno el principio de la imitación como método válido para la creación poética. Sus críticas se enderezan, no contra la imitación y el estudio de los poetas grecolatinos, que considera aconsejable y lícita, sino contra la apropiación sistemática de los temas y las formas italianas practicada por nuestros primeros petrarquistas, dedicados de manera exclusiva a la traducción y paráfrasis de los poetas toscanos. Para Herrera, la imitación es compatible con la originalidad mientras se base en el modelo de los grandes poetas de la antigüedad clásica y en el ejemplo simultáneo de los poetas italianos, y no como una sumisa repetición de ideas y conceptos, sino como punto de partida para encontrar nuevos modos y formas de belleza:

Yo, si desseara nombre en estos estudios, por no ver envegecida i muerta en pocos días la gloria que piensan alcançar eterna los nuestros, no pusiera el cuidado en ser imitador suyo [de Petrarca y Ariosto] *sino endereçara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, i juntando en una mezcla a estos con los Italianos, hiziera mi lengua copiosa i rica de aquellos admirables despojos; osara pensar que con diligencia i cuidado pudiera arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este passo* (1).

Es, pues, evidente que Herrera no rechaza la imitación de los clásicos grecolatinos —o sea lo que él llama el *seguimiento de los mejores antiguos* en frase que seguramente recordó el Brocense cuando hablaba de *imitar a los excelentes antiguos—,* ni siquiera la de los grandes poetas italianos, sino la imitación exclusiva de estos últimos, que, lejos de servir de imitación y

(1) *Anotaciones,* págs. 71-72.

estímulo, han originado una apropiación servil y rastrera de sus temas e ideas cuando no el plagio o traducción literal de sus versos: *Me enciende en justa ira* —escribe Herrera a este propósito— *la ceguedad de los nuestros i la inorancia en que se an sepultado; que procurando seguir sólo al Petrarca i a los Toscano desnudan sus intentos sin escogimiento de palabras i sin copia de cosas, i queriendo alcançar demasiadamente aquella blandura i terneza, se hazen umildes i sin composición i fuerça.* Y añade en apoyo de su tesis: *¿Qué puede valer al espíritu quebrantado i sin algún vigor la imitación de Ariosto? ¿Qué la suavidad i dulçura de Petrarca al inculto i áspero?* (1).

Lo que importa, pues, a su juicio, es *endereçar el camino en seguimiento de los mejores antiguos* y *juntar en una mezcla a estos con los italianos,* es decir: imitar la erudición poética y el ornato retórico de los clásicos grecolatinos y seguir el ejemplo de los grandes poetas italianos que jamás dejaron de inspirarse en la imitación de los antiguos. Pues, como Herrera se pregunta: *¿por ventura los Italianos incluyéronse en el círculo de la imitación de Petrarca? ¿I por ventura el mesmo Petrarca llegó a l'alteza en que está colocado, por seguir a los Proençales i no por vestirse de la riqueza Latina?* (2). Lo que importa, en una palabra, es no limitarse a la imitación servil de los temas y de las formas petrarquistas, y a la mera adaptación o plagio de los modelos italianos, convirtiendo la creación poética en un calco o versión literal de sus versos y estrofas. Hay que atenerse ante todo a la imitación de los clásicos, que es perfectamente compatible con la inspiración y la originalidad, ya que siguiendo sus huellas y emulando su estilo, tomándoles como ejemplo y modelo y asimilando su cultura y erudición, es posible encontrar todavía nuevos modos y formas de hermosura.

Esta actitud estética basada en la emulación y superación del modelo, que Dámaso Alonso hablando de Góngora ha considerado certeramente como la verdadera originalidad del artífice *rabiosamente anhelante de superar perfecciones* (3), aparece claramente expresa en el prólogo de Herrera a la edición póstuma de sus *Versos* publicada por Pacheco en 1619: *Conosco de mí que no meresco esperar memoria en la edad venidera, que fuera demasiada soberbia esperarla, pero si por estudio i trabajo, i por admiración de los Antiguos se deve alguna, bien podía mereeerla. Lo que ha sido en mí e hecho por acercarme a la perfección con la imitación de los mejores* (4).

Ahora bien, para *acercarse a la perfección con la imitación de los mejores* hace falta una copiosa erudición poética y un extenso saber. Por ello Herrera afirma categóricamente, y en completo acuerdo en este punto con el Brocense, que *ninguno puede merecer la estimación de noble poeta que*

---

(1) *Anotaciones,* pág. 71.
(2) Ibídem, pág. 72.
(3) *Soledades de Góngora.* Editadas por Dámaso Alonso, Madrid, 1927, pág. 14.
(4) *Versos de Fernando de Herrera.* Edición crítica con prólogo y notas de Adolphe Coster. *Bibliotheca Romanica,* vol. 232-236, pág. 30.

fuese facil a todos y no tuviese encubierta mucha erudición y conocimiento de las cosas (1).

Como puede verse, esta actitud estética se relaciona ya directamente con las doctrinas de la oscuridad y hermetismo sustentadas por Fernando de Herrera, base y fundamento de la teoría de la dificultad docta de Carrillo posteriormente adoptada por Góngora. Aunque el estudio de esta teoría escapa al propósito fundamental del presente trabajo, es preciso subrayar aquí que, según las doctrinas herrerianas, la oscuridad es una consecuencia de la erudición poética del autor y procede directamente de la dificultad de los conceptos: *La oscuridad que procede de las cosas i de la doctrina, es alabada i tenida, entre los que saben, en mucho. Pero no deve oscurecerse más con las palabras, porque basta la dificultad de las cosas* (2). De lo que se deduce que Herrera es partidario de la claridad de las palabras, es decir, del lenguaje y del estilo, pero considera lícita la oscuridad de los conceptos cuando ésta procede de la cultura y erudición poética del autor.

Las teorías de la erudición poética y de la imitación en la escuela sevillana.

Una actitud estética muy próxima a la del Brocense sustenta el gran humanista sevillano Francisco de Medina en su famoso prólogo a las *Anotaciones* herrerianas, en lo que respecta a las teorías de la erudición poética y de la imitación.

En efecto, Francisco de Medina atribuye los defectos de los poetas españoles de su tiempo al vicio de la improvisación, pues la mayor parte de ellos *derraman palabras vertidas con ímpetu natural, antes que assentadas en el artificio que piden las leyes de su professión* (3), y a su absoluta carencia de erudición de que procede su total ignorancia de los preceptos retóricos y de las leyes poéticas: *El otro impedimento ha sido la inorancia particular de aquellas doctrinas, cuyo oficio es ilustrar la lumbre i discurso del entendimiento i adornar concertada i polidamente las razones con que declaramos los pensamientos del alma* (4). Junto a esto, Francisco de Medina pone de relieve la falta de modelos dignos de ser imitados: *El último daño que los nuestros recibieron en esta conquista, fué aver tan pocos autores los cuales como caudillos los guiassen por medio del'aspereza de aquesta barbarie, i si los avía, faltó quien se los diesse a conocer. I assí los que de su inclinación se aficionaran a la beldad de nuestra lengua... faltándoles la noticia de las artes con que podrían alcançalla, escogían algún escritor a quien imitasen... assí estos desamparados de mejor guía pensavan llegar, al fin de su*

(1) *Respuesta al Prete Jacopín* en *Controversia sobre las Anotaciones a las Obras de Garcilaso de la Vega,* Sevilla, 1870, pág. 86.

(2) *Anotaciones,* pág. 127.

(3) Ibídem, pág. 12.

(4) *Anotaciones,* pág. 14.

pretensión, imitando los que tenían por elegantes escritores. Mas engañados en la eleción dellos, despues de largas jornadas se hallavan más lexos i más perdidos que al principio del camino (1).

Entre los poetas castellanos que supieron sustraerse a esta engañosa elección, menciona en primer término a Garcilaso de la Vega, no sólo por su admirable elocuencia y excelente ingenio, la propiedad y la elegancia de su estilo, la tersura y fluidez de sus versos y su aliento verdaderamente poético, sino porque *en las imitaciones sigue los pasos de los más celebrados autores Latinos y Toscanos, i trabajando alcançallos, se esfuerça con tan dichosa osadía que no pocas vezes se les adelanta* (2). Precisamente el mérito de las *Anotaciones* de Herrera estriba, a su juicio, en que el gran poeta sevillano, además de *declarar los lugares oscuros que ai en él, descubrió las minas de donde sacó las joyas más preciosas con que enriqueció sus obras, mostró el artificio i composición maravillosa de sus versos, i, porque podamos imitallo con seguridad, nos advirtió de los descuidos en que incurrió* (3).

Vemos, pues, que para el Maestro Francisco de Medina la teoría de la erudición poética, formulada en términos muy parecidos a los del Brocense, es requisito previo y condición indispensable para practicar eficazmente la imitación. Y al propio tiempo, que su concepto de la imitación, ejemplificado en la obra de Garcilaso, consiste en *seguir los pasos de los más celebrados autores Latinos i Toscanos,* procurando alcanzarlos y aun superarlos, como a su juicio logró el gran poeta toledano, a quien todos los poetas españoles debieran imitar.

En apoyo de esta tesis, y para darse cuenta de hasta qué punto la tradición clasicista y humanística de la escuela poética sevillana consideraba importante y decisiva la práctica de la imitación, bastará mencionar el siguiente pasaje del prólogo de Francisco de Rioja a la edición de los *Versos* herrerianos publicada por Pacheco en 1619, en que defiende al gran poeta sevillano de la acusación de no haber incluído en sus versos imitaciones de los clásicos grecolatinos: *También ai quien diga* —escribe Rioja— *que no se ven en sus escritos imitaciones de los Antiguos, i esto a la verdad no merece respuesta; porque quien tuviere alguna lección, siempre se encontrará en sus obras con lugares o traduzidos o imitados, i alguna vez aventajándose a los que imitó.* Y después de transcribir algunos ejemplos en apoyo de su tesis, añade: *Muchas cosas passó de las más ilustres de los Autores Latinos i Griegos a nuestra lengua, enriqueciéndola dichosamente* (4).

Como puede verse, Rioja habla claramente de *lugares traduzidos o imitados* por Herrera, dando al principio de la imitación el mismo sentido de adaptación o apropiación de versos e ideas ajenas que hemos señalado en el Brocense y con la misma intención encomiástica y valorativa.

Idéntica importancia concede al principio poético de la imitación el Li-

---

(1) Ibídem, pág. 16.
(2) Ibídem.
(3) Ibídem.
(4) *Versos de Fernando de Herrera,* edición citada, pág. 20-21.

cenciado Enrique Duarte en su prólogo a la misma edición de los *Versos* de Fernando de Herrera (Sevilla, 1619) al afirmar que *bien se puede esperar de los grandes ingenios que cría nuestra España cada día, que teniendo a quien poder imitar (cosa de mucha importancia para todo género de estudios) an de extender en breves años los términos de nuestra lengua* (1). Pero, según se desprende de sus palabras, el concepto de la imitación que profesa está más próximo a la teoría herreriana de la emulación y superación del modelo, que a la técnica de la apropiación literaria propugnada por el Brocense. Por lo menos, esto parece deducirse del siguiente pasaje, en que refiriéndose a los versos de Herrera, afirma que *dexa, a mi parecer... mui poco lugar de gloria a los que imitándole quisieren perficionar lo que él no pudo por su temprana muerte* (2).

Las teorías de la imitación en el Pinciano.

Aunque, como es lógico, las teorías sobre la imitación del gran humanista vallisoletano Alonso López Pinciano, en su *Philosophia Antigua Poética* (Madrid, 1596), se basan íntegramente en la teoría de la *mímesis* aristotélica, por influjo de Scaligero reconoce la existencia de dos clases de imitación perfectamente diferenciadas, cuya determinación y análisis resulta muy útil para esclarecer el alcance y la significación de este principio en la poesía española del siglo XVI.

En efecto, partiendo del concepto aristotélico de que *poesía no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua o lenguaje,* el Pinciano intenta precisar, ante todo, el sentido de la palabra imitación: *Y, porque este vocablo imitar podría poner alguna escuridad, digo que imitar, remedar y contrahacer es una misma cosa, y que la dicha imitación, remedamiento y contrahechura es derramada en las obras de naturaleza y de arte* (3). Vemos, pues, que el Pinciano distingue dos clases de imitación: por una parte, la imitación que la naturaleza lleva a cabo en sus obras, ejemplo de la cual es el niño que apenas nace ya empieza a imitar todo cuanto le rodea. Por otra, la imitación de la naturaleza que el hombre lleva a cabo en sus obras por medio del arte. En ambos casos se trata de remedar o reproducir obras ajenas, y en consecuencia, las dos maneras de imitar pueden ser incluídas dentro de la misma definición: *esto, pues, que la naturaleza y arte obran cuando remedan a las obras de otros, esto, digo, se imitación* (4).

Ahora bien, frente a esta imitación creadora de la naturaleza y del arte existe, como él mismo subraya, otra clase de imitación rastrera y servil, basada en el hurto o apropiación literaria, que modernamente llamamos plagio y que evidentemente tenía este mismo sentido en tiempos del Pin-

(1) Ibídem, pág. 28.
(2) Ibídem, págs. 26-27.
(3) *Philosophia Antigua Poética.* Edición de Alfredo Carballo Picazo, *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos,* Serie A, vol. XIX, Madrid, 1953, tomo I, pág. 195.
(4) Ibídem, págs. 196-197.

ciano en su acepción corriente y vulgar. *Yo por imitación entendiera antes de agora* —escribe el insigne humanista que interviene como interlocutor en el diálogo— *quando un autor toma de otro alguna cosa y la pone en la obra que él haze* (1).

Esta imitación de la naturaleza a través del arte, que en vez de tomar como modelo la misma naturaleza se basa en una imitación suya, es decir, en una obra o creación ajena, es aceptada por el Pinciano aunque formulando serias reservas y poniendo de relieve que posee una calidad estética inferior. En efecto, esta clase de imitación o apropiación literaria propugnada ya por el Brocense, y que, según escribe el Pinciano, tiene lugar *cuando un autor toma de otro alguna cosa y la pone en la obra que él hace... es también imitación, porque es remedar y contrahacer a otra; y de la imitación está dicho que tiene su esencia en el remedar y contrahazer, assí que éssa y las demás dichas están debaxo del género de imitación* (2). Es preciso advertir, sin embargo, observa el Pinciano, que *diferéncianse en algunas diferencias, porque el autor que remeda a la naturaleza, es como retratador, y el que remeda al que remedó a la naturaleza, es simple pintor. Assí que el poema que inmediatamente remeda a la naturaleza y arte, es como retrato, y el que remedó al retrato, es como simple pintor. Y de aquí veréys de quánto más primor es la invención del poeta y primera imitación que no la segunda* (3).

Como puede verse, el gran preceptista vallisoletano, profundamente imbuído de la teoría aristotélica de la *mímesis*, es un decidido partidario de la imitación creadora o creación artística basada en la imitación de la naturaleza por medio del arte. Imitación ideal que corresponde a lo que él llama *invención del poeta* y que, naturalmente, posee una superior calidad estética que la imitación formal o apropiación literaria, que no es otra cosa que una copia o reproducción de una creación artística ya elaborada, o sea una imitación de otra imitación. Esto no le impide reconocer, sin embargo, que *alguna vez, la pintura que simple dezís venze al retrato, lo qual, según el pintor y el pincel, acontesce...* ya que *Virgilio tiene pinturas que sobrepujan al retrato, y imitaciones que vencieron al inventor, porque dexó en cosas a la pintura y siguió a la naturaleza misma. Y si los que imitan* —añade—, *de tal manera imitassen, no sería mucho vituperio, antes grande hazaña y digna de serlo; mas no sé yo para qué fin imitaré yo mal lo que otro escrivió y inventó bien. ¡No lo puedo sufrir! Ni aun Horacio sufrirlo pudo, el qual dize destos tales imitadores, que son rebaño siervo que no tiene ingenio libre para inventar, y siervo que estraga lo que otro hizo bien. Y de esta manera se ha de entender Horacio, el qual también fué imitador de otros, mas no siervo, porque imitó muy bien* (4).

Así, pues, siguiendo en parte las teorías de Scaligero, el Pinciano admite

(1) Ibídem, pág. 197.
(2) Ibídem, pág. 197.
(3) Ibídem, pág. 197.
(4) Ibídem, págs. 197-198.

que en algunos casos, como el de Virgilio y Horacio, la imitación puede sobrepujar a la creación o la invención, y que *si los que imitan de tal manera imitassen, no sería mucho vituperio, antes grande hazaña.* Pero para ello exige que no se trate de una imitación servil, carente de originalidad e inspiración e incapaz de apartarse de la copia rastrera del modelo, pues, como afirma con su habitual buen sentido, *no sé yo para qué fin imitaré yo mal lo que otro escrivió y inventó bien.* Una vez más nos encontramos con la rigurosa exigencia de originalidad dentro de la imitación de que hablaba Dámaso Alonso y que persigue ante todo la superación y perfección del modelo.

Las teorías de la imitación en el "Libro de la Erudición Poética" de Carrillo y Sotomayor.

Dentro de la misma trayectoria preceptiva y estética de Herrera y de los humanistas de la escuela sevillana, se encuentra el famoso *Libro de la Erudición Poética* del malogrado poeta don Luis Carrillo y Sotomayor, que apareció póstumo en 1611 y que puede ser considerado el doctrinal poético del culteranismo.

Verdadero manifiesto en pro de la oscuridad y hermetismo, o de lo que él llama *dificultad docta,* basada en el uso de un lenguaje poético elevado y culto, adornado con tropos y figuras retóricas y revestido de todas las galas de la erudición, el opúsculo de Carrillo concede muy poco espacio a la interpretación y desarrollo del principio poético de la imitación.

Es evidente, sin embargo, que incitado por su afán de emular a los clásicos en la elevación de los conceptos y en la dignidad y alteza del lenguaje, encuentra en el principio de la imitación de los antiguos la justificación más fehaciente de sus teorías minoritarias acerca de la poesía difícil y del estilo elevado y culto. Y aunque es difícil precisar exactamente cuál es su verdadero concepto de la imitación, parece desprenderse de sus palabras que era un decidido partidario de la imitación formal de los antiguos, en quienes cifra la suma de toda perfección: *Pues assí es que estos (mediante el modo de escrivir usado dellos), alcançaron el fin último de los Poetas, que es la fama: luego todos los que siguieren sus pisadas de la suerte que ellos, tendrán igual fama con ellos. Forçosa consequencia será pues, que la Poesía usada de algunos modernos deste tiempo, siendo imitadora de los antiguos, será la buena, y imitándoles se ha de tratar con su agudeza, elocuciones y imitaciones, y no ignorar de todas las ciencias los puntos que se les ofrecieren: luego, la Poesía fundada en lo contrario desto no será Poesía, pues en esto (como se ha provado) se diferencia el poeta del versificador* (1).

Es evidente que cuando Carrillo habla en este pasaje de *imitar a los antiguos* y *seguir sus pisadas de la suerte que ellos,* y de que *imitándoles*

---

(1) *Libro de la Erudición Poética.* Edición de Manuel Cardenal Iracheta. *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos,* Serie A, vol. VI, Madrid, 1946, págs. 73-74.

se ha de tratar con su agudeza, elocuciones y imitaciones y no ignorar de todas las ciencias los puntos que se les ofrecieren, no se refiere al concepto aristotélico de la imitación de la naturaleza a través del arte, sino a la imitación directa de los autores clásicos tomándoles como ejemplo y modelo de inspiración en la forma, en el lenguaje y en el estilo. Por otra parte, cuando afirma que *la poesía fundada en lo contrario desto no será poesía, pues en esto (como se ha provado) se diferencia el poeta del versificador,* coincide exactamente con el Brocense, quien proclamaba, como ya hemos visto, que *no tenía por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos.* Carrillo cree, en efecto, que para alcanzar verdadera perfección y dignidad en el cultivo de la poesía, es necesaria una profunda cultura y erudición, que permita mejorar la imitación de la naturaleza con la imitación de los antiguos, pues *como a la grandeza de las cosas a que lleva un grande espíritu, se allegase la manera de dezir grande y alta, los que contaron senzillamente hicieron solo versos, llamados Versificadores. Pero los que ygualaron con toda variedad perficionando la imitación en su materia anchíssima, fueron Poetas* (1). No en vano afirma en otro pasaje, refiriéndose a Virgilio, Horacio, Propercio y otros poetas latinos que *todos estos competidores de la lengua Griega procuraron imitar, y sucediòles con felicidad dichosísima a su lenguaje Romano, aquella galantería extrangera* (2). Actitud estética, por cierto, con la que pretende justificar la licitud del neologismo, es decir, la introducción de cultismos, y sobre todo el empleo de un estilo elevado y culto para lograr *que tan illustre lengua como la nuestra, si desygual, ya sea con paz de la Latina, no menos copiosa que la Toscana* (3). Empeño que Góngora se enorgullecía de haber logrado cuando afirmaba que *nuestra lengua a costa de mi trabajo ha llegado a la perfección y alteza de la latina* (4).

Las teorías de la imitación en Luis Cabrera de Córdoba.

Aunque las teorizaciones preceptivas y estéticas del gran historiador madrileño Luis Cabrera de Córdoba, en su famoso tratado *De Historia, para entenderla y escribirla,* publicado en Madrid en 1611, no se refieren a la creación poética, sino al arte de la historia, contienen un capítulo sobre la teoría y la técnica de la imitación cuya importancia no puede ser soslayada.

En primer término, porque su carácter general, referido concretamente a la imitación literaria, da a sus preceptos una amplitud y trascendencia cuya validez sobrepasa el campo estricto de la historia. En segundo lugar, porque los dos Sonetos y la Epístola en tercetos que Góngora le dedicó en 1614 después de haber leído la primera parte de su *Historia de Felipe II,*

(1) Ibídem, pág. 60.
(2) Ibídem, pág. 109.
(3) Ibídem, pág. 108.
(4) *Carta de don Luis de Góngora, en respuesta de la que le escribieron.* Vid. *Obras completas.* Edición de J. e I. Millé y Giménez, pág. 956.

que no fué publicada hasta 1619, demuestran, aunque Chacón afirme que las compuso "sin haber visto a Cabrera ni haber leído sus escritos", una admiración tan entusiasta, que aun descontando una buena dosis de adulación de sus hiperbólicos elogios, es lícito presumir que el gran poeta cordobés conocía las teorías de Cabrera sobre el lenguaje y el estilo y compartía buena parte de sus ideas. Téngase en cuenta, además, que Angulo y Pulgar cita a Cabrera de Córdoba entre los poetas gongorinos en sus *Epístolas satisfactorias* (1) y que el Abad de Rute en su *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades,* le incluye entre los ingenios madrileños afectos a Góngora (2). Si a esto se añade que de Cabrera de Córdoba, en su tratado sobre la Historia, defiende la licitud del neologismo en la poesía, *que no contenta con las palabras antiguas usa de vocablos nuevos y los forma de nuevo o los toma de otra lengua,* haciendo con ellos los poemas *más delectables y más apartados de lo vulgar* (3) no tendría nada de extraño que Góngora hubiese leído aquel libro con atención e interés, ya que gran parte de sus doctrinas coincidían con sus propias ideas.

Sea como fuere, el caso es que las teorías sobre la imitación propugnada por Cabrera de Córdoba en su tratado *De Historia, para entenderla y escribirla,* constituyen una de las apologías más extensas y pormenorizadas de la licitud de aquel principio y de la utilización de aquella técnica que encontramos en la literatura española del siglo XVII, y la que más exactamente nos ayuda a comprender la actitud estética de Góngora.

En efecto, en el Discurso XXVIII, titulado *De la imitación y advertencias cerca de los autores para exemplares,* Cabrera de Córdoba no se refiere ya a la imitación ideal de la naturaleza a través del arte, según el concepto de la *mímesis* aristotélica, sino a la imitación literaria que nos enseña a tomar a otros autores como ejemplo y modelo. De ahí que la defina, no como un principio ideal, sino como una técnica literaria o disciplina artística: *es la imitación compañera de la eloquencia, maestra de la ignorancia, que guía para los autores que perfetamente escrivieron* (4). Ahora bien, es tanta la importancia y utilidad de esa técnica, y tan grandes los beneficios que reporta, que Cabrera no vacila en afirmar que *sin imitar, tarde o nunca o con excesivo trabajo, tanto en las ciencias como en las artes, se alcança la perfección que se desea* (5). Ello es debido a que *contiene la imitación la naturaleza, arte y exercicio que alcançaron los eminentes. Imitando se adquiere con menor trabajo, cuidado, diligencia y uso, lo que no pudo el ingenio sin la imitación, igualando si no excediendo a los imitados* (6). La razón de que

(1) *Epístolas satisfactorias a las objeciones que opuso a los poemas de don Luis de Góngora el Licenciado Francisco Cascales.* Granada, 1635.

(2) Vid. Miguel Artigas. *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico,* Madrid, 1925, Apéndice VII, pág. 419.

(3) Luis Cabrera de Córdoba. *De Historia, para entenderla y escribirla.* Edición, estudio preliminar y notas de Santiago Montero Díaz, *Biblioteca Española de Escritores Políticos,* Madrid, 1948, Discurso IV, pág. 27.

(4) Ibídem, Discurso XXVIII, págs. 148-149.

(5) Ibídem, pág. 149.

(6) Ibídem, pág. 149.

el solo ingenio no pueda alcanzar la perfección en el arte sin la ayuda de la imitación, estriba en que *ay en el dezir y escrivir, amplitud, suavidad, fuerça, urbanidad, brevedad, copia, buen sonido y otras innumerables virtudes, que ilustran y perficionan. Todas no pueden salir de una naturaleza y un ingenio como un árbol naturalmente no da más de un fruto, sino imitando a diversos ingenios; no todos lo tienen todo dado del cielo ni alcançado de su estudio y trabajo* (1).

Ahora bien, para que la imitación rinda sus frutos es preciso, por una parte, que no sea servil y rastrera, y por otra, que se elijan convenientemente los modelos que se han de imitar: *Ha de ser la imitación en lo que se acomoda al ingenio y naturaleza; si es contrario no se hará cosa buena. No lo que estrague, sino confirme, refuerce, mejore, perficione y adelante, que es lo bueno; y no lo es dezir que escusan los exemplos de los yerros de los maestros a los que aprenden. San Basilio dize, que no se han de seguir como si sus libros solos tuviessen el governalle del entendimiento, sino tomar dellos lo util conociéndolo y lo que importa desechar* (2). Para ello, *el que escrive proponga imitar a alguno de los grandes autores y sígale, como hazen los pintores y estatuarios, con que de medianos salen excelentes y aun valientes artífices. Uno imite, porque si a muchos en el contexto de la oración o en las oraciones o descripciones, etc., por su desemejança hará monstruosa la obra, por diversas naturalezas y partes. Cicerón assí lo enseñó y exemplificó imitando solamente a Demóstenes, porque su oración y partes eran admirables* (3).

En cuanto al procedimiento que ha de emplearse para practicar eficazmente la imitación, Cabrera de Córdoba admite la técnica de la apropiación literaria propugnada por el Brocense, siempre que no desemboque en copia o plagio descarado del modelo y se limite a una imitación parcial de versos o imágenes, temas o ideas, sin llegar a un calco o reproducción literal del conjunto: *No negamos es lícito tomar de otros, no sólo las sentencias, mas del artificio y de las palabras algo, con prudencia y aptitud, como dize Macrobio que hizo Virgilio. Considerando en qué le quiere imitar de lo qué escrivió al que se propone no en lo facil y ordinario, siga lo que le pareciere admirable para usarlo; assí lo hizieron entre sí los griegos y los latinos, para venir a la perfección y gloria que alcançaron* (4).

Finalmente, para la más eficaz aplicación de esta doctrina, Cabrera de Córdoba da incluso las normas que se han de tener en cuenta para llevar a cabo la imitación y la técnica que se ha de emplear para encubrir con arte los préstamos e imitaciones ajenas: *No ha de ser trasladando, que es hurtar mucho, algo sí; de manera que por la industria parezca propio lo ilustre de la oración que dize imitando; si no son los proverbios, sentencias, dichos graves, agudas distinciones, que si no se dixeren como están, se pueden*

---

(1) Ibídem, pág. 149.
(2) Ibídem, pág. 149.
(3) Ibídem, pág. 150.
(4) Ibídem, pág. 150.

mudar fácilmente en otra lengua, traduziendo, y en general la abundancia, brevedad, adorno, suavidad, propiedad, hermosura, fuerça y lo sinificativo y de mejor sentido en la historia, guardando las mesmas partes y miembros que lo que es imitado, lo difuso abreviando y al contrario guardando el decoro en las personas y en las cosas (1). Descendiendo ya a detalles más concretos, nos dice: *Imítase la eloqución con breve sentencia, comprehendiendo las palabras y las cosas. El sentido se toma y viste de otras palabras, convenientes, elegantes; transfiérense las cosas en otras semejantes o al contrario, que es la mejor y más aguda manera de imitar. Es no menos buena que difícil el dar al sentido y palabras, otro sentido y otras palabras semejantes, conociendo primero de dónde la hermosura del sentido y la gracia salgan. Las figuras se imitan con las palabras y el sentido ilustrando la oración, y al que fuere acostumbrado a imitar las de los valientes y saber lo excelente, alcançará gran facultad para ilustrar la oración vocal y escrita* (2).

Vemos, pues, que para Cabrera de Córdoba, como para el Brocense, es lícito *tomar de otros, no sólo las sentencias, mas algo del artificio y de las palabras,* no copiándolas literalmente del modelo, sino adaptándolas de tal manera que parezcan propias. Al mismo tiempo afirma que la mejor manera de practicar esta imitación es, o traducir de una lengua a otra, o adaptar los mejores pasajes del modelo, abreviando lo difuso, expresando con otras palabras el mismo concepto, aplicando los mismos tropos o figuras retóricas a un lugar adecuado, o trasladando los temas, descripciones e imágenes a una escena o situación semejante.

La teoría de la imitación en la censura de Pedro de Valencia.

Finalmente, para subrayar hasta qué punto la doctrina de la imitación de los antiguos era considerada como la piedra de toque de la creación poética elevada y culta por los grandes humanistas españoles de la época, vale la pena mencionar aquí algunos pasajes muy significativos de la famosa *Carta de Pedro de Valencia escrita a Don Luis de Góngora en censura de sus poesías,* escrita en junio de 1613, en ocasión de haber solicitado éste su parecer acerca de sus poemas el *Polifemo* y las *Soledades.*

Aunque la mayor parte de las censuras de Pedro de Valencia se enderezan contra la oscuridad y afectación de sus versos, a los que reprocha un estilo confuso e intrincado, su ampulosa hinchazón y rebuscada agudeza, el gran humanista cordobés señala ya desde un principio que *lo intrincado y trastocado y extrañado es supositicio y ajeno, imitado con mala afectación de los italianos y de ingenios a lo moderno* (3). Pero mientras critica severamente la imitación de los modernos poetas italianos, no deja de recomendar

(1) Ibídem, pág. 150.
(2) Ibídem, págs. 150-151.
(3) Cito por la edición de *Obras completas* de Góngora de J. e I. Millé y Giménez. Vid. *Cartas dirigidas a don Luis de Góngora,* núm. 126, págs. 1129-30.

insistentemente a Góngora la imitación de los antiguos, especialmente de los grandes poetas griegos y latinos: *Lo más principal para conseguir el intento, como en lo moral, es leer mucho los buenos escritores y poetas, y no ver ni oir a los modernos y afectados, sino como dicen: llégate a los buenos y serás uno de ellos; que Stesíchoro, Arquíloco, Sófocles, Píndaro, se envistieron del espíritu de Homero con la imitación, y tomaron aquel entusiasmo suyo. Pluguiera a Dios y yo pudiera comunicarle a V. m. la leción de aquellos grandazos y de otros muy mayores, David, Isaías, Jeremías, y los demás profetas, como suena, con sus propiedades, alusiones y translaciones en sus lenguas originales hebrea y griega; pero a lo menos lea V. m. los buenos latinos que imitaron a los mejores griegos: Virgilio y Horacio y pocos otros; no se deje llevar de los italianos modernos, que tienen mucho de parlería y ruido vano* (1).

Y después de transcribir algunos ejemplos de Homero y Eurípides traducidos literalmente, añade: *Algunas traduciones así a la letra le he de enviar a V. m. en teniendo lugar, y suplicarle las imite y mejore con su ingenio, que será honra de la lengua y nación española hacerla decir con ventajas lo mejor de los griegos, que desta manera se ilustró y enriqueció la lengua y poesía de los latinos, que eran antes bárbaros y no sabían género de verso, sino unos saliares endiablados* (2).

Vemos, pues, que Pedro de Valencia, no sólo aconseja al autor de las *Soledades* que lea mucho los buenos escritores y poetas antiguos, sin ver ni oír a los modernos, sino que aduce en apoyo de su tesis el ejemplo de los grandes líricos griegos, que se imbuyeron *del espíritu de Homero con la imitación* y de *los buenos latinos, que imitaron a los mejores griegos.* Y que esta imitación, que Góngora había practicado ya en sus grandes poemas, no se reduce a tomar a los autores clásicos como ejemplo y modelo, sino que se basa en la adaptación o refundición de sus mejores aciertos, lo demuestra claramente al prometerle el envío de algunas traducciones suyas de los poetas griegos, para que *las imite y mejore con su ingenio.* Lo que Pedro de Valencia pretende con esto, es enriquecer la lengua y la poesía española y *hacerla decir con ventajas lo mejor de los griegos.* Es, pues, evidente que propugna una imitación formal, basada en la apropiación de versos e ideas ajenas, no una imitación ideal reducida a la emulación del modelo.

Las teorías de la imitación en Giambattista Marino.

Una vez expuestas las teorías sobre la imitación profesadas por los grandes preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII anteriores a Góngora, es forzoso aducir la autoridad y el testimonio de un poeta, no sólo para precisar su alcance y su verdadero sentido, sino también para comprobar

(1) Ibídem, págs. 1135-36.
(2) Ibídem, pág. 1137.

la eficacia de la aplicación de aquel principio. A este propósito, no existe en toda la literatura del Barroco europeo un documento más revelador acerca de la práctica de la imitación concebida, no como un principio ideal y teórico, sino como apropiación literal de ideas y de formas, que la carta de *Il Cavalier Marino a Claudio Achillini* que sirve de prólogo a la primera edición de su libro *La Sampogna,* publicado en París en 1620 (1). En este prólogo, respondiendo a las acusaciones de plagiario de que había sido objeto, y defendiéndose de sus detractores, que le achacaban haber robado poesías enteras del español y del latín, Giambattista Marino lleva a cabo una exposición minuciosa y completa de los diversos procedimientos de apropiación literaria practicados en su época, que no sólo iluminan decisivamente la actitud estética del marinismo, sino que son aplicables a toda la poesía del Barroco europeo y concretamente a la creación poética de Góngora.

En efecto, según Marino: *L'incontrarsi con altri Scrittori può adivenire in due modi, o per caso, o per arte. A caso non solo non è impossibile, ma è facile essermi accaduto, et non pur con Latini, o Spagnuoli, ma etiandio d'altre lingue, percioché chi scrive molto non può far di non servirsi d'alcuni luoghi topici communi, che possono di leggieri essere stati investigati da altri. Le cose belle son poche, et tutti gl'intelletti acuti quando entrano nella specolatione d'un suggetto, corrono dietro alla traccia del meglio, onde non è maraviglia, se talhora s'abbattono nel medesimo; nè mi par poco in questo secolo, dove si ritrova occupata la maggior parte delle bellezze principali, quando tra molte cose ordinarie si reca in mezzo qualche dilicatura gentile* (2).

Después de haber señalado la existencia de un gran número de tópicos o lugares comunes, que forman ya parte del lenguaje poético usado en su época y que al servirse de ellos han de ocasionar forzosamente la coincidencia, puramente casual y fortuita, entre diversos poetas, Marino pone de relieve, además, que esta coincidencia será tanto más lógica cuanto que en su tiempo se han empleado ya la mayor parte de las bellezas poéticas, y es muy difícil encontrar nuevos hallazgos.

Esto le lleva a considerar el segundo aspecto que puede provocar la coincidencia entre dos escritores, y que no es ya el capricho fortuito del azar, sino el estudio y el arte: *Ad arte, et a bello studio si può fare altresì per uno di questi tre capi* —añade—: *ò a fine di tradurre, ò a fine d'imitare, ò a fine di rubare. Il tradurre (quando però non sia secondo l'usanza pedantesca) merita anzi loda, che riprensione; nè vi mancano essempi di moltis-*

---

(1) Sobre la importancia de esta carta en las ideas de Marino sobre la imitación y acerca de la práctica de la misma, véase la obra de Francesco Mango, *Le fonti dell'Adone,* Torino, 1891. Entre nosotros subrayó su importancia Antonio Gasparetti, *Ancora un plagio del Marino,* Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, XVI, 1935, págs. 327 y sigs., y más recientemente Dámaso Alonso en su estudio *Lope despojado por Marino,* Revista de Filología Española, XXXIII, 1949, págs. 110-143.

(2) *La Sampogna del Cavalier Marino,* Milano, 1620, pág. 27. Cito siempre por esta edición, que poseo, publicada el mismo año que la primera.

simi huomini egregi, i quali come che per se stessi fussero fertilissimi ritrovatori, non hanno con tutto ciò lasciato anch'essi d'essercitarvisi. Tradurre intendo, non già vulgarizare da parola a parola, ma con modo parafrastico mutando le circonstanze della hipotesi, et alterando gli accidenti senza guastar la sostanza del sentimento originale. Hò tradotto senza dubbio anch'io talhora per proprio passa tempo, el talhora per compiacerne altrui; ma le mie tradottioni sono state dal Latino, ò pur dal Greco passato nella Latinità, et non da altro idioma, et sempre con le mentovate conditioni; se bene ancor questo sovviemmi haver fatto pochissime volte, et queste poche le riduco solamente a due canzoncine trasportate da due Elegie d'Ovidio, et stampate nella terza parte della mia Lira, *cioè a dire, i* Trastulli estivi, *et l'*Incostanza d'Amore (1).

Ahora bien, la traducción o adaptación fragmentaria o parcial de determinados pasajes de los autores clásicos no puede considerarse, a juicio de Marino, como latrocinio o plagio, puesto que se trata de un patrimonio cultural común a todos los poetas de su tiempo, heredado de la erudición poética del humanismo: *Qualhora si prende da autori noti, non si può dubitare di ladroneccio, percioche son luoghi publici, et esposti a tutti gli occhi, che non sien ciechi, onde si concedono a chi prima gli occupa, come le gemme sparse nel lido del mare. Et si come Virgilio non arrossi di framettere nella sua Eneade i versi intieri d'Ennio, et di Catullo; nè altri Lirici, et Epici Toscani si hanno recato ad onta di servirsi di quelli di Dante, et del Petrarca; così chiunque da essi, ò da altri piglia a volgere in diversa lingua alcun passaggio più lungo, presuppone che si sappia da coloro, che son versati trà Poeti, nè deve esserne chiamato usurpatore. Anche trà g'Idilii della mia* Sampogna *un ven'hà, il quale a prima vista potrà forse parer traslato da altro linguaggio straniero, tuttoche il primo et antico fonde, da cui procedono amendue i nostri ruscelli, sta Ovidio, et forse prima d'Ovidio alcun'altro Greco. Io l'hò poi (se non m'inganno) aiutato, illustrato, et amplificato con diversi episodietti et descrittioni, onde quel che v'è rimaso del suo primiero autore è si poco, che si può dir quasi nulla, nè sò s'egli stesso così travestito il riconoscerebbe per suo. Hor'avvenga che per esser le sudette cose (come dissi) da me accresciute et arricchite di molti lumi, che per l'addietro non havevano, io possa dire d'haver sopra di esse qualche giusta giuridittione, et d'essermene non senza ragionevole autorità insignorito, non voglio con tutto ciò esserne tenuto leggittimo possessore* (2).

Acto seguido, después de haber justificado como hemos visto la traducción o paráfrasis de los modelos clásicos, Marino pasa a analizar el problema concreto de la imitación, del que nos da toda clase de pormenores: *Vengo dal tradurre all'imitare; nè parlo di quella imitatione, la qual dice Aristotele esser propria del Poeta, quella che si confà con la Natura, et da cui nasce il verisimile, et per conseguenza il dilettevole; ma di quella che c'insegna a seguir le vestigia de'maestri più celebri, che prima di noi hanno*

---

(1) Ibídem, págs. 27-28.
(2) Ibídem, págs. 28-29.

scritto (1). El gran poeta napolitano soslaya, pues, desde el primer momento el concepto ideal de la *mímesis* aristotélica para referirse exclusivamente, y en un sentido mucho más concreto, a la imitación literaria basada en la inspiración o estímulo de un modelo y que, como él dice, nos enseña a seguir las huellas de los más célebres maestros que escribieron antes que nosotros. Aunque Marino considera esta imitación como un instinto innato en el hombre, lo cierto es que la describe como una técnica literaria y como un método de inspiración intelectual: *Tutti gli huomini sogliono esser tirati dalla propria inclinatione naturalmente ad imitare; onde l'imaginative feconde, et gl'intelletti inventivi ricevendo in sè a guisa di semi i fantasmi d'una lettura gioconda, entrano in cupidità di partorire il concetto che n'apprendono, et vanno subito machinando dal simile altre fantasie, et spesso peraventura più bello di quelle che son lor suggerite dalle parole altrui, ritrahendo sovente da un conciso et semplice motto d'un Poeta, cose alle quali l'istesso Poeta non pensò mai, ancorch'egli ne porga l'occasione et ne sia il primo promotore* (2).

Ahora bien, esta imitación incitante, sugerente o inspiradora, puede ser de dos clases: *Questa imitatione può essere ò negli universali, ò ne'particolari. L'universale consiste nella inventione et nelle cose; la particolare nella sentenza et nelle parole; l'una è propria dell'Heroico, l'altra s'appartiene più al Lirico; quella hà più del poetico et si può meglio dell'altra nascondere, questa è più sfacciata, et manco lodevole. Traslacio infiniti essempi antichi, et tocco solamente i due Epici eminenti dell'età più vicina a noi. L'Ariosto ha (secondo il mio giudicio) assai meglio che il Tasso non ha fatto, imitati i Poeti Greci et Latini, et dissimulata l'imitatione. Chi direbbe mai che Astolfo con l'Hippogrifo siá imitato da Perseo? Lo scudo d'Atlante dal teschio di Medusa? Isabella uccisa da Rodomonte da Medea con le sorelle di Giasone? L'Orco con Norandino da Polifemo con Ulisse? Horrillo dall'Hidra? E vero, che talvolta non hà saputo nel celare esser tanto accorto, che non si sia discoverta la ragia; Onde all'incontro chi non direbbe subito che Olimpia abbandonnata da Bireno sia imitata da Arianna abbandonata da Theseo? Angelica esposta al mostro marino da Andromeda condannata ad esser divorata dalla Balena? Rodomonte nell'assedio di Parigi da Capaneo in Thebe? Cloridano et Medoro da Niso et Eurialo? Sobrino da Nestore? L'Arpie dall'Arpie di Virgilio? L'Amazoni dall'Amazoni di Statio? Il cerchio della Luna dal cerchio della Luna di Luciano? Il Tasso all'incontro è stato maggiore et più manifesto imitatore delle particolarità, percioche senza velo alcuno trapporta ciò che vuole imitare, usando assai forme di dire, et elocutioni Latine, delle quali troppo evidentemente si serve; si come poco più destro parmi che dimostrato si sia nelle universalità. Onde il nascimento di Clorinda ci fà subito ricordare del nascimento di Chariclia in Heliodoro; lo sdegno di Rinaldo dell'ira d'Achille in Homero; l'Inferno e'l consiglio de'Demoni dell'uno*

(1) Ibídem, pág. 30.
(2) Ibídem, pág. 30.

et dell'altro in Claudiano et nel Trissino; la battaglia tra i Diavoli et gli Angioli nella espugnatione di Gierusalemme del contrasto degl'Iddii presso l'istesso Homero nella distruttione di Troia; la sete del campo della sete in Lucano; Tancredi ch'uccide Clorinda, di Cefalo che saetà Procri; la Furia che stimula Solimano, della Furia ch'irrita Turno; Rinaldo quando parte da Armida de Enea quando lascia Didone; Armida che fugge nella rotta dell'essercito Egittio, seguita et abbracciata da Rinaldo, de Abra sconfitta et appunto nel medesimo modo desperata per Lisuarte (1).

Por lo que a él concierne, Marino no niega haber imitado a los mejores autores antiguos y modernos, tanto en lo particular como en lo universal: *Per quel che tocca agli universali, s'io habbia bene o male imitato, ancora non si può giudicare dal mondo, poiche ancora alcuni miei Poemi narrativi non sono esposti al giudicio suo;* alusión que se refiere evidentemente al *Adone,* poema mitológico en veinte cantos que no fué publicado hasta 1623. *Per quel che concerne i particolari, non nego d'havere imitato alle volte, anzi sempre in quello istesso modo (se non erro) che hanno fatto i migliori antichi, e i più famosi moderni, dando nuova forma alle cose vecchie, o vestendo di vecchia maniera le cose nuove* (2). Como puede verse, la fórmula de imitación propugnada en este pasaje por Marino, consistente en "dar nueva forma a las cosas viejas y vestir a la manera antigua las cosas nuevas", nos enfrenta con un procedimiento de refundición o recreación literaria muy próximo en su formulación teórica al famoso precepto neoclásico de Chenier: *Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.*

Ahora bien, junto a esta imitación de lo particular basada en la adaptación o refundición de temas e ideas ajenas, Marino señala la existencia de un tercer grado de apropiación literaria, que es el hurto o robo de versos o pasajes enteros, tomados literalmente de otros autores y adaptados como si fuesen propios a la creación original: *Hora discendo al terzo et ultimo capo del rubare, se ben di questo, et della differenza che è trà il furto et la imitatione, et della regola da tenersi nell'uno et nell'altra, parmi esserne stato a bastanza discorso nel sopradetto preambulo della Lira. Et quì, che posso, ò che debbo io dire? Dirò con ogni ingenuità non esser punto da dubitare, che io similmente rubato non habbia più di qualsivoglia altro Poeta. Sappia tutto il mondo, che in fin dal primo di che io incominciai a studiar lettere, imparai sempre a leggere col rampino, tirando al mio proposito ciò che io ritrovava di buono, notandolo nel mio Zibaldone, et servendomene a suo tempo; che in somma questo è il frutto che si cava dalla lettione de'libri. Così fanno tutti i valenti huomini che scrivono, et chi così non fà, non può giamai per mia stima pervenire à capo di scrittura eccellente, perche la nostra memoria è debole et mancante, et senza questo aiuto di rado ci somministra perfettamente le cose vedute quando l'opportunità il richiede. Vero è, che cotal Repertorio ciascuno se*

(1) Ibídem, págs. 30-32.
(2) Ibídem, pág. 32.

l'hà a fare a suo capriccio, et con quel metodo ordinarlo che può più facilmente improntargli le materie quando le cerca. Gl'intelletti son diversi, et diversissimi gli humori de gli huomini, onde ad uno piacerà tal cosa che dispiacerà ad un altro; et tal uno sceglierà qualche sentenza de un'autore che da un'altro sarà rifiutata. Le statue antiche et le reliquie de i marmi distrutti —añade para justificar estos robos parciales—, *poste in buon sito et collocate con bell'artificio, accrescono ornamento et maestà alle fabriche nuove* (1).

Es curioso subrayar a este respecto que, según Francisco de Rioja, el gran poeta sevillano Fernando de Herrera seguía el mismo procedimiento de anotación de sus lecturas y tenía también, al igual que Marino, un cuaderno de palabras y versos a imitar: *De la lengua Griega dizen que tuvo más que mediana noticia, i por lo menos los libros que dejó della (que ni fueron pocos ni ordinarios) se ven notados assí como los Latinos. En las lenguas vulgares, leyó los mejores Autores, que también las estudió con cuidado: i todo en orden al conocimiento de la habla Castellana, en que leyó, con gran diligencia i osservación, los escritores antiguos i modernos; notando las palabras i modos de dezir, que tenían o novedad o grandeza; i poniéndolos a parte en cuadernos para que le sirviessen cuando escrivía* (2). Y aunque Rioja habla únicamente de *palabras y modos de dezir,* es evidente que también se refiere a conceptos, temas e imágenes que Herrera, impulsado por unos principios muy próximos a los de Marino, aunque afecto a otra actitud estética, pensaba imitar en sus versos.

La teoría y la técnica de la imitación.

Creo que después del minucioso análisis de las teorías de la imitación que hemos llevado a cabo hasta ahora en los principales teorizadores poéticos del segundo Renacimiento y del Barroco anteriores o coetáneos de Góngora, desde el Brocense hasta Marino, a los que podrían añadirse otros innumerables testimonios de poetas y preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII, queda suficientemente claro el sentido que hay que dar a este principio y perfectamente determinada la técnica de su aplicación.

Es preciso aclarar de una vez para siempre que la doctrina renacentista de la imitación no se limita en modo alguno a un remedo ideal de los modelos clásicos, sino que consiste en una reelaboración consciente de temas e ideas de la antigüedad grecolatina, cuando no en una sistemática apropiación de las fórmulas estilísticas y de los recursos retóricos de los poetas clásicos y modernos, muchas veces convertidos en tópicos por la tradición renacentista.

Surgida del amor retrospectivo por la antigüedad clásica que caracteriza el humanismo del Renacimiento, la teoría de la imitación es, tanto

(1) Ibídem, págs. 32-33.
(2) Vid. *Versos de Fernando de Herrera,* Edición de Adolphe Coster, pág. 19.

como una doctrina preceptiva y estética, una técnica sistematizada y rigurosa que ha elaborado en todas sus partes la erudición poética renacentista. Cualquier estudio que intente desentrañar el alcance y trascendencia del principio de la imitación, sin remontarse a las fuentes que han inspirado su aplicación y que la han convertido en una técnica formal dentro de la erudición poética del humanismo, será forzosamente infructuosa y estéril.

Resulta, en efecto, absolutamente imposible comprender hasta qué punto el afán didáctico y pedantesco de los preceptistas del quinientos, y especialmente de los maestros de retórica del humanismo italiano y francés, convirtió la erudición poética grecolatina en un gigantesco repertorio de fórmulas y modelos estereotipados, sin partir del conocimiento previo de los grandes manuales poéticos y enciclopedias mitológicas más en boga en el siglo XVI. No debe olvidarse que el ejercicio formal de la técnica de la imitación en la poesía del Renacimiento y del Barroco procede esencialmente de las doctrinas de la erudición poética vigentes en la época y del culto de las figuras poéticas y de la ornamentación retórica que ha dado origen a una minuciosa ordenación de los tropos y figuras de la poesía clásica en largas cadenas temáticas aptas para ser imitadas.

A estos efectos, las dos obras capitales de la erudición poética renacentista, cuyo influjo y trascendencia en los siglos XVI y XVII son suficientes para explicar la técnica de la imitación practicada por los poetas de la época, son fundamentalmente el *Epithetorum opus* de Ravisio Textor y los *Poetices libri septem* de Julio César Scaligero.

La imitación clásica y los "Epitheta" de Ravisio Textor.

La primera de estas dos obras, el *Specimen Epithetorum* del gran humanista francés Jean Tixier de Ravisi, más conocido por el nombre latinizado de *Ravisius Textor,* que apareció en París en 1518, no es, en apariencia, más que un eruditísimo diccionario de autoridades de la latinidad clásica y humanística, en el que constan todos los nombres propios, comunes, mitológicos, geográficos y gentilicios de la lengua latina, con exclusión de los artículos, partículas, pronombres y verbos.

Dichos nombres van precedidos por una definición muy breve, pero les acompaña una larga lista de los epítetos con que el concepto que expresan ha sido caracterizado por los grandes poetas de la latinidad clásica y del humanismo renacentista, junto a la transcripción del verso en que figura dicha voz acompañada por el epíteto en cuestión, indicando la procedencia de cada cita con la mención del nombre del autor, del título de la obra, y, en algunos casos, del libro a que pertenece.

Si a los ojos ingenuos de un lector moderno la utilidad práctica de un diccionario de esta índole puede parecer muy escasa, es preciso tener en cuenta que no era así para un poeta culto de los siglos XVI y XVII, educado en función exclusiva de las humanidades clásicas, con cuyas obras le unía

una larga y profunda familiaridad, y que encontraba en el *Epithetorum opus* de Ravisio Textor un registro utilísimo de los temas poéticos de la latinidad, que la lacónica cita del compilador hacía rápidamente asequible.

Aun cuando es evidente la posibilidad inicial de un manejo exclusivo de la obra, sin necesidad de acudir a los textos en busca de un mayor esclarecimiento, la incalculable utilidad de esta obra a los efectos de la imitación practicada por los poetas renacentistas estriba fundamentalmente en ser, más que un registro de voces acompañadas de sus epítetos clásicos, un repertorio completo de temas poéticos, un verdadero catálogo o índice alfabético de las cadenas temáticas de la latinidad.

Partiendo de la elección previa de un tema dado, que el poeta pretende reelaborar en su obra, trátese de una descripción de la noche, de la tempestad, de un personaje mitológico, de un animal o de un lugar geográfico, el diccionario de Ravisio Textor no sólo le señala los epítetos pertinentes usados por la poesía clásica, sino que le proporciona un registro completo de todos aquellos autores y obras en las que aparece una descripción o una breve mención del tema propuesto. Pues es evidente que, en un crecido número de casos, el verso citado en el *Epithetorum opus* procede de un pasaje en el que se alude más extensamente al concepto que interesa al poeta. Sin excluir en modo alguno la importancia preponderante de la erudición personal del poeta, capaz de extraer de sus lecturas otros nuevos y más felices hallazgos no incluídos en la obra de Ravisio Textor, es evidente que la existencia de una compilación de este tipo nos explica, en muchos casos, la proyección simultánea de tres o cuatro fuentes distintas referentes a un mismo tema, en un solo pasaje de un poeta renacentista.

La imitación clásica en la "Poética" de Scaligero.

Posteriormente a la publicación del *Epithetorum opus* de Ravisio Textor, el gran teorizador de la doctrina de la imitación en la preceptiva del Renacimiento, el gran humanista Julio César Scaligero, según el cual la condición previa para la creación poética era la elección de los mejores modelos para imitar, publicó su famosa obra *Poetices libri septem* (Lyón, 1581), cuya trascendencia decisiva en el desarrollo de las doctrinas de la imitación no puede ser soslayada.

En efecto, Scaligero es el primer preceptista del Renacimiento que, soslayando la interpretación ideal del principio de la mímesis aristotélica, propugna la imitación formal de los modelos grecolatinos como paradigma único y ejemplar de la creación artística. Eruditísimo conocedor de los clásicos de la antigüedad griega y romana, Scaligero es uno de los primeros en percibir de una manera total y objetiva la inmensa deuda que la literatura latina tiene contraída con los autores griegos, y el enorme cúmulo de imitaciones que informan las obras capitales de la latinidad clásica.

Al percibir certeramente que la literatura latina es la primera litera-

tura de imitación de la historia de Occidente, Scaligero, que la considera infinitamente superior a la griega, llega a la conclusión de que uno de sus principales méritos es precisamente el de haberse inspirado en obras anteriores, es decir, el de haber imitado a sus modelos perfeccionando los géneros y los temas iniciados por éstos. Y para evidenciar las ventajas de la imitación y demostrar hasta qué punto fué practicada por los más grandes poetas del mundo clásico, Scaligero consagra íntegramente el libro quinto de su obra *Qui et Criticus,* precedido por una breve introducción, *De imitatione et iudicio,* al cotejo minucioso y sistemático de los autores griegos con sus imitadores latinos, señalando los temas comunes a ambos y las fuentes de que proceden. De esta forma señala las imitaciones homéricas en *La Eneida* de Virgilio; los lugares de Teócrito imitados en las *Bucólicas;* los préstamos de Apolonio de Rodas en la epopeya virgiliana; las deudas de Horacio a los grandes líricos griegos: los pasajes de Ovidio procedentes de Hesíodo, y el influjo de Opiano sobre los grandes poetas latinos.

Los nueve primeros capítulos de este libro, consagrados al análisis y comentario de esta larga serie de préstamos e imitaciones, constituyen una curiosa exposición de los temas poéticos más famosos de la antigüedad grecolatina, de escasa repercusión entre los poetas españoles por cuanto la crítica de Scaligero partía constantemente del texto griego, que sólo podía ser gustado por un lector helenista. Pero los siguientes capítulos, consagrados al cotejo mutuo de los autores latinos: *Latini cum Latinis comparantur,* poseen una trascendencia decisiva en el cultivo sistemático de la imitación, no sólo porque todos los textos aducidos son asequibles al lector culto, sino porque, y esto es lo más importante, Scaligero ha clasificado por temas los pasajes que coteja.

Aparecen en primer lugar las *Descriptiones,* de las cuales el autor cita como ejemplo tres cadenas temáticas: las descripciones de la pestilencia, de la tempestad y de las maldiciones e imprecaciones. Mucha mayor extensión concede Scaligero a la enumeración de las *Comparationes,* o símiles, tan frecuentes en la poesía clásica y renacentista, que se inician con las comparaciones zoológicas, cuya ordenación en leones, tigres, toros, jabalíes, lobos, caballos, serpientes, águilas, fénix, delfines, grullas y abejas constituye el más completo bestiario de la poesía latina clásica. Los símiles mitológicos referentes a Ceres, Diana, Encelado y las Amazonas figuran sólo a guisa de ejemplo, y constituyen una mínima parte de las comparaciones mitológicas más corrientes, soslayadas por el autor teniendo en cuenta, sin duda alguna, la profusa erudición de las compilaciones mitológicas de su época, entre las cuales había de destacar con relieve inigualado la famosa de Natal Comite, *Mythologiae, sive explicationum Fabularum, Libri decem* (Parisiis, 1583).

La clasificación de los símiles referentes a fenómenos naturales consta de sendos capítulos consagrados a los cometas, a las tempestades, a los vientos, a la nieve, a los ríos, a los peñascos arrancados y a los robles

desgajados por el viento. Las *Comparationes caeterorum locorum* contienen las cadenas temáticas referentes al carro de Ceres, a las sirenas, a los pronósticos de tempestad, a las invocaciones mágicas, los campos Elíseos, a la representación de Caco, la descripción de la Noche y del sueño, de la huída, del coral, de un prado florido, etc. Finalmente, el postrer capítulo del libro, *Conferuntur principia et fines,* analiza sucintamente los más famosos exordios y conclusiones de la poesía clásica grecolatina.

Si se tiene en cuenta la precisa limitación que dentro de su riqueza y amplitud posee la literatura clásica grecolatina, y la formación exclusivamente humanística que posee un poeta culto de los siglos XVI y XVII, de donde procede su extraordinaria familiaridad con los textos clásicos, será fácil percibir la trascendencia que posee esta ordenación temática de los tópicos del mundo grecolatino a los efectos de una constante y reiterada imitación.

Cuando se parte de un conocimiento directo del *Specimen Epithetorum* de Ravisio Textor y, sobre todo, del libro quinto de los *Poetices libri septem* de Julio César Scaligero, y se estudia con atención un poeta español o italiano de fines del siglo XVI o principios del XVII, la huella evidente de su influjo aparece de manera inequívoca. La repetición constante de unos temas idénticos, la utilización de los mismos símiles, las descripciones siempre elaboradas sobre un molde idéntico, el empleo de las mismas alusiones mitológicas en situaciones análogas, encuentran su justificación y su verdadero sentido.

No quiere esto decir que los grandes poetas cultos de los siglos XVI y XVII, como el Tasso, Marino, Góngora o Quevedo, no posean un conocimiento directo, de una amplitud abrumadora, de los textos clásicos y modernos que imitan en sus versos. Se trata del hecho evidente de que su imitación no procede de una reminiscencia casual o esporádica, sino que se ejerce de una manera consciente y sistemática, de acuerdo con unas leyes fijas que regulan el modelo ejemplar en cada caso, y que han codificado el inmenso acervo de la poesía grecolatina, en un gigantesco repertorio de temas válidos para ser imitados.

Aunque Góngora o Marino no imiten directamente cualquiera de los pasajes citados por Scaligero o Ravisio Textor sobre un tema fijado, y se inspiren en un poeta moderno español o italiano, existe siempre presente en su mente la trayectoria temática a que dicho pasaje pertenece. Precisamente, uno de los rasgos más característicos de la erudición poética renacentista, uno de los rasgos inequívocos para aquilatar la pericia de un conocedor experto, debe haber sido frente a una poesía de este tipo, la identificación inmediata de los temas y modelos en que se ha inspirado.

La técnica de la imitación y los comentaristas gongorinos.

Un gigantesco repertorio de fórmulas y recursos retóricos inspira, pues, la creación poética del siglo XVII, basada en la constante reelaboración de los temas clásicos heredados por la tradición renacentista. La maestría

y el virtuosismo literario de un poeta culto estriba no sólo en la perfecta asimilación de este repertorio de tópicos poéticos, y en la soltura y familiaridad con que los inserta en el lugar oportuno, sino también en la multiplicidad y riqueza de las fuentes utilizadas, síntoma inequívoco de su vasta erudición poética.

Es, pues, evidente que una poesía elaborada bajo el influjo de este principio de la imitación, y de acuerdo con los métodos y trayectorias ya señalados, no sólo justifica la boga de los comentaristas, que intenten desentrañar las fuentes y modelos en que se ha inspirado, sino que requiere de la erudición moderna un estudio que se base en los mismos principios y métodos que estaban vigentes en su época.

Quiere esto decir que, frente a las creaciones poéticas de los siglo XVI y XVII, elaboradas bajo la égida del principio de la imitación, es absolutamente ocioso y estéril cualquier análisis crítico o estilístico que pretenda poner de relieve su valor intrínseco y su originalidad estética, sin una base previa e insoslayable que nos proporcione el conocimiento de sus fuentes y modelos. No porque la identificación de un elevado número de plagios, reminiscencias e imitaciones pueda menoscabar en un ápice el valor poético de su obra, sino porque será extremadamente difícil llegar a una plena y exacta comprensión de su trascendencia histórica e innovadora, y, muchas veces, del mismo sentido de su obra.

Incluso en el caso de artistas geniales, de verdadera excepción, cuyo genio poético e idiomático les hace destacar por encima de sus contemporáneos, resulta sumamente arriesgado considerar su talento creador como un producto aislado y solitario, desgajado de la tradición poética común y de la herencia cultural legada por sus inmediatos precursores y por los mismos poetas de su época. Tal es el caso de Góngora, el más erudito, hermético y difícil de los poetas cultos de Europa en el siglo XVII, cuya obra requirió para la comprensión de sus contemporáneos una minuciosa y detallada exégesis, cuya trascendencia incalculable, soslayada por la aversión antigongorina de los eruditos neoclásicos y románticos, ha recobrado en nuestros días su plena validez.

En efecto, el gigantesco aparato exegético de los comentaristas gongorinos del seiscientos, desde Díaz de Ribas y Salcedo Coronel hasta Pellicer y el Licenciado Andrés Cuesta, pasando por Salazar y Mardones, está muy lejos de ser un mero alarde de vana y pedantesca erudición, como, cegado por su prejuicio anticulterano, imaginaba el doctísimo Menéndez Pelayo. Dejando aparte su inapreciable utilidad para la comprensión del exacto sentido de la obra gongorina, el fabuloso acopio de fuentes acumulado por los comentaristas en torno a cada uno de los versos del poeta, dista mucho de ser un rastreo erudito ocioso y estéril destinado a ensalzar la erudición poética del maestro.

Elaborados sobre el modelo clásico de las anotaciones del Brocense y Fernando de Herrera a las obras de Garcilaso, los comentarios de los exégetas gongorinos constituyen la clave inapreciable que los ha legado

la erudición poética del seiscientos para lograr una exacta comprensión de la obra del gran poeta cordobés. Y esto, no sólo por la paciente y minuciosa anotación de cuantos pasajes oscuros, alusiones rebuscadas, ingeniosidades conceptuosas y juegos de palabras oscurecen y dificultan su sentido para el lector moderno, sino porque junto a la exégesis interpretativa han aplicado a la discriminación y búsqueda de fuentes el único método válido para un poeta de su época.

Este método, cuyo fabuloso aparato de citas clásicas ha provocado en la crítica moderna una impresión errónea de superflua erudición, se basa en los mismos principios que inspiran las doctrinas de la imitación renacentista, y utiliza el mismo sistema de cadenas temáticas en que se basan los repertorios ya citados de Ravisio Textor y Scaligero. La conciencia exacta de los comentaristas de la época acerca de la imposibilidad de discriminar de manera precisa la fuente inspiradora de un pasaje gongorino, y el perfecto conocimiento de la complicadísima técnica de imitación, basada no sólo en la lectura directa, sino en la apropiación de temas ya clasificados y elaborados, hace que acumulen en torno a cada verso de Góngora todos los pasajes de un tema análogo que les ha transmitido el mundo clásico grecolatino.

Es evidente que este procedimiento de indagación de fuentes mediante una técnica acumulativa y no selectiva puede inducir fácilmente al extravío y error al lector moderno, por la lógica incredulidad con que enjuicia el posible influjo de tantos pasajes simultáneos sobre el texto estudiado. Pero dejando aparte la frecuente evidencia de esta asociación de influjos simultáneos, comprobada reiteradamente por nosotros, y que facilita respecto a los textos clásicos el manejo de los repertorios citados, es preciso tener en cuenta que los comentaristas no proponen todos los pasajes citados en sus anotaciones como fuente segura y directa, sino como posible modelo e ilustración erudita de la cadena temática reelaborada por el poeta.

De ahí procede que el requisito previo para el estudio de las fuentes y de los temas de la obra gongorina, y específicamente de una fábula mitológica como la del *Polifemo,* de tan rica tradición en la literatura grecolatina y renacentista, tiene que ser forzosamente el retorno a la exégesis crítica de los comentaristas, de cuyos métodos hay que partir necesariamente para emprender una búsqueda metódica y rigurosa de las cadenas temáticas existentes en la obra de Góngora.

Ahora bien, como se desprende del propósito inicial de este trabajo, el retorno a los comentaristas a que nos referimos en estas páginas no se limita en modo alguno al retorno ya propugnado por el insigne Alfonso Reyes en 1925, al exponer la necesidad de volver a los comentaristas para entender plenamente el texto de Góngora. El propósito del egregio gongorista mejicano, que requerimientos de otra índole le impidieron llevar a término, era el de resumir y exponer en un estudio los comentarios sobre el *Polifemo* de los exégetas del siglo XVII, prescindiendo por completo de

todo lo que no fuera meramente interpretativo, es decir, del estudio de las influencias o de las fuentes. "Inútil decir —escribe Alfonso Reyes— que me proponía también prescindir del fárrago de los comentaristas, como que mi objeto se reducía casi a dar en forma asimilable cuanto hay de utilidad en sus páginas" (1). Sin embargo, el propósito fundamental que ha inspirado nuestro trabajo, la búsqueda y delimitación de las fuentes y los temas del *Polifemo* gongorino, no podía prescindir del aparato crítico de los comentaristas, que es, las más de las veces, complemento inseparable de la exégesis textual e interpretativa.

En efecto, aun prescindiendo del propósito inicial de este trabajo, una lectura atenta de los comentarios de Díaz de Ribas, Pellicer y Salcedo Coronel revela bien a las claras que el procedimiento exegético y crítico de los comentaristas, basado en la interpretación textual y en la aportación de modelos y fuentes, lejos de ser errónea, es la única posible para alcanzar una comprensión certera del texto de Góngora. Y, por otra parte, no cabe soslayar el hecho de que en un número muy crecido de casos la supresión de las fuentes y modelos grecolatinos o italianos trunca por la misma base la iluminación crítica o estilística de un verso o pasaje gongorino.

Si bien es cierto que de las prolijas anotaciones de los comentaristas es posible extraer las utilísimas explicaciones y comentarios en prosa que aclaran el sentido de las sucesivas estrofas del poema, no es menos cierto que una selección de esta índole habrá de soslayar forzosamente el origen de los más graves problemas textuales y el desarrollo de las más curiosas cadenas temáticas del poema. Por otra parte, la transcripción íntegra de las anotaciones de los comentaristas sería un absurdo inaceptable en un trabajo de este tipo, por cuanto representaría forzosamente la compilación de una masa indigesta y monstruosa de erudición en parte innecesaria y caduca, que no podría por menos de asfixiar al lector, haciendo estéril cualquier intento de ordenación posterior.

A esto se añade el hecho manifiesto y patente de que, a pesar de su positiva validez e insustituíble utilidad, la erudición poética de los comentaristas es en muchos casos insuficiente y en otros errónea. Insuficiente, porque no procede de una búsqueda completa y sistemática de los modelos grecolatinos susceptibles de ser imitados o recordados por Góngora, ni de una indagación exhaustiva de los temas clásicos recreados por el poeta. Errónea porque el empeño obstinado de encontrar a todos y cada uno de los versos de Góngora una fuente o modelo procedente de los autores de la antigüedad grecolatina, soslaya, a excepción de algunos casos esporádicos, el influjo trascendente de la poesía renacentista italiana y española que había constituído precisamente el modelo incitador o el estímulo inmediato del gran poeta.

---

(1) Vid. Alfonso Reyes, *Necesidad de volver a los comentaristas,* Revue Hispanique, 1925, LXV. Incluído posteriormente en *Cuestiones Gongorinas,* Madrid, 1927, cap. IX, págs. 233-241.

La imitación en el "Polifemo" gongorino: búsqueda de fuentes y cadenas temáticas.

La consideración de todas estas circunstancias no podía por menos de determinar el método aplicado en el presente trabajo, en el que, si por una parte hemos utilizado y transcrito la exégesis de los comentaristas, por otra hemos sometido a una revisión rigurosa su aportación crítica, eliminando la erudición pedantesca y las digresiones superfluas, para seleccionar únicamente sus positivos hallazgos en el campo de las fuentes del poema.

Como puede verse, sin embargo, esta exhumación y reimpresión parcial de las anotaciones de los comentaristas constituye sólo una mínima parte del presente trabajo, y en cierto modo su punto de partida o arranque inicial.

En efecto, frente a la aportación incompleta de los comentadores gongorinos del seiscientos, en lo que respecta a las fuentes y modelos del *Polifemo,* ha sido preciso proceder a una reconstrucción metódica de las cadenas temáticas, unas veces iniciadas por ellos, otras veces inadvertidas por los más sagaces ilustradores de la fábula, y que tienen su origen en la poesía clásica grecolatina. Al propio tiempo, ha hecho falta proceder a una búsqueda mucho más dilatada y penosa por el campo ilimitado de la poesía renacentista italiana y española anterior a Góngora para colmar, no sólo el vacío que el prurito humanístico de los comentaristas había dejado entre los modelos grecolatinos y la poesía de Góngora, sino también todas aquellas cadenas temáticas no existentes en la poesía clásica, pero mil veces repetida por la poesía petrarquista del Renacimiento.

Si se tiene en cuenta que a estos efectos, y aun reduciéndose estrictamente al estudio de las grandes cadenas temáticas reelaboradas en el *Polifemo* gongorino, los quinientos cuatro versos del poema se han convertido prontamente en poco menos de doscientos temas perfectamente diferenciados, se comprenderá que nuestro empeño ha sido ciertamente arduo por las proporciones abrumadoras que hubiesen requerido algunos de los temas, y por la desmesurada amplitud del campo en que ha sido preciso rastrear los posibles modelos.

En la búsqueda emprendida, que representa varios años de labor paciente y tenaz, ha sido preciso desbrozar todo el camino recurriendo al único sistema válido para el investigador en la indagación de fuentes: mediante la lectura ordenada y sistemática de todos los autores de la antigüedad clásica, de cuantos poetas italianos le han sido asequibles desde el siglo XIV al XVII, y de todos los poetas españoles anteriores a Góngora que pueden haber influído en su obra.

Partiendo de una exigencia previa, el conocimiento memorístico integral del *Polifemo* gongorino, y aplicando un método de lectura indagatoria extremadamente penoso por el grado insólito de atención que requiere

la búsqueda de fuentes y de temas puramente formales, tan a menudo independientes del sentido conceptual, el único procedimiento a seguir para establecer una rigurosa ordenación de las múltiples fuentes posibles era la estructuración de largas cadenas temáticas engarzadas con una estricta sucesión cronológica. La fijación de los temas, su delimitación frente a las diversas variantes posibles, y a otras trayectorias análogas, y la búsqueda de sus fuentes más remotas, es fruto de una labor de infinitas relecturas y de una exploración incesante pero siempre insegura por el campo sin límites de la poesía grecolatina y renacentista.

La imposibilidad material de alcanzar en unos pocos años la deseada perfección en un trabajo de esta índole, y de agotar exhaustivamente el estudio y la trayectoria de cada uno de los temas, determina el carácter provisional de este estudio, que difícilmente podrá alcanzar jamás su ambición de ser completo, aunque cumpla el propósito emprendido. Pues al rastrear la evolución de un tema poético desde la fuente grecolatina o renacentista hasta el *Polifemo* de Góngora, y en muchos casos su repercusión posterior, el presente trabajo no sólo intenta situar la obra gongorina en el ápice de una tradición poética de imitación culta, sino esbozar por vez primera las grandes cadenas temáticas de la poesía española de tradición renacentista.

Es este empeño, frustrado por su misma ambición, el que a pesar de sus infinitas imperfecciones y desaciertos, puede hacer, tal vez, que la presente obra cumpla su propósito de ser útil, no sólo al investigador de la obra gongorina, sino también a cualquier estudioso de la poesía española de los siglos XVI y XVII.

En efecto, la imposibilidad de determinar en un elevadísimo número de casos la fuente precisa de un pasaje gongorino, y el altísimo coeficiente de error a que podrían inducirnos las falsas coincidencias entre el texto de Góngora y alguno de sus posibles modelos por influjo de una fuente común, aconseja desechar como insegura la búsqueda exclusiva de fuentes en un trabajo de esta índole. Pero, por otra parte, el conocimiento previo de los grandes repertorios poéticos renacentistas y de las anotaciones de los comentaristas, junto a la reiterada constatación del cruce de influjos casi simultáneos, señalaba la necesidad de trazar las cadenas o trayectorias temáticas que conducían a la obra de Góngora.

La elaboración de estas cadenas temáticas, iniciada con un absoluto desconocimiento de los magistrales trabajos de María Rosa Lida, que llegaron muy tardíamente hasta nosotros, y que, persiguiendo un objetivo análogo, difícilmente podrían ser superados (1), sólo podía tener una positiva utilidad si entroncaba el influjo de los modelos griegos y latinos con sus múltiples imitaciones posteriores en la poesía italiana y española anterior a Góngora.

Es preciso tener en cuenta que la creencia, tan difundida hasta el

(1) Vid. María Rosa Lida. *Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española.* Revista de Filología Hispánica, I. 1939, págs. 20-63.

presente, de que el modelo exclusivo de la poesía gongorina se encuentra en los autores grecolatinos, responde a un hecho parcialmente cierto, pero que no puede explicar en su integridad la prodigiosa y complicada elaboración de sus versos, que tienen tras de sí más de dos siglos de erudición poética renacentista. Y la demostración evidente de que esta tradición, a través de sus modelos italianos y españoles, ha influído decisivamente en la creación poética de Góngora, se encuentra precisamente en la trayectoria evolutiva de las cadenas temáticas estudiadas por nosotros, en las que a menudo el precedente de Garcilaso o de Petrarca puede equipararse en importancia al influjo de Virgilio y Ovidio.

MÉTODO Y FUENTES.

Partiendo, pues, del método de lectura directa ya enunciado, el empeño básico y primordial de esta obra ha sido precisamente la reconstrucción de la cultura grecolatina y humanística de Góngora hacia 1613, fecha de la redacción del *Polifemo,* y la reconstitución conjetural de las lecturas y fuentes en que se inspira su erudición poética, partiendo hipotéticamente de las posibilidades máximas. Para ello hemos llevado a cabo una ordenación rigurosa y sistemática de las diversas series de posibles fuentes gongorinas, estudiadas por el siguiente orden.

FUENTES MITOLÓGICAS.

a) El rastreo sistemático de las versiones mitológicas de la fábula de Polifemo existentes en la antigüedad grecolatina y en la literatura europea del Renacimiento, con la inclusión de las redactadas posteriormente al poema gongorino. Las obras consultadas en torno a este tema, y manejadas constantemente por nosotros en el presente trabajo, son, por orden cronológico, las siguientes:

Homero.—*Odiséa* (Lib. IX). Polifemo cegado por Ulises.
EURÍPIDES.—*El Cíclope.*
TEÓCRITO.—*Los cantores bucólicos* (Idilio VI).
El Cíclope (Idilio XI).
LUCIANO.—*Polifemo cegado por Ulises* (Diálogos Marinos, II).
Descripción de Polifemo, amante de Galatea (Diálogos Marinos, IX).
VIRGILIO.—*Eneida* (Lib. III, vs. 548-681).
OVIDIO.—*Metamorfosis* (Lib. XIII, vs. 719-897). Fábula de Polifemo, Acis y Galatea.
BEMBO, PIETRO.—*Galatea* (Carminum libellus, *Opera,* Basilea, 1556).
PONTANO, GIOVIANO.—*Polyphemus ad Galateam* (Lyra, XIII).
Polyphemus a Galatea spretus conqueritur in litore (Lyra, XVI).
"*Dulce cum ludit Galatea in unda*" (Sáficos no identificados).

POLIZIANO, ANGELO.—*Stanze per la Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de Medici* (Descripción de Polifemo y Galatea, Octavas 115-118).

ARIOSTO, LUDOVICO.—*Orlando furioso* (Ferrara, 1532). Episodio polifémico del Orco (Canto XVII, 29-65).

CASTILLEJO, CRISTÓBAL DE.—*Canto de Polifemo traducido de Ovidio. Obras,* Madrid, 1573).

RONSARD, PIERRE DE.—*Le Cyclope Amoureux* (Les Eglogues et Mascarades, París, 1578).

BARAHONA DE SOTO, LUIS.—*La primera parte de la Angélica* (Granada, 1586). Episodio polifémico del Orco, imitado de Ariosto (Canto III, folios 46 y sigs.).

LOPE DE VEGA.—*La Arcadia* (Madrid, 1598). Episodio polifémico del gigante Alastio y Crisalda (Lib. I.—Lib. II). ,

STIGLIANI, TOMASSO.—*Il Polifemo. Favola pastorale* (Milán, 1600).

LASSO DE LA VEGA, GABRIEL.—*Romance de Polifeno,* publicado en el Manojuelo de Romances (Zaragoza, 1601).

MARINO, GIAMBATTISTA.—*Rime* (Venecia, 1602). Veinticuatro sonetos polifémicos.

CARRILLO Y SOTOMAYOR, LUIS.—*Fábula de Acis y Galatea* (Obras, Madrid, 1611).

GÓNGORA, LUIS DE.—*Fábula de Polifemo y Galatea,* 1613.

CALDERÓN, LICENCIADO AGUSTÍN.—*Soneto de Polifemo y Galatea,* publicado en la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España* de Juan Antonio Calderón (Sevilla, 1611).

CHIABRERA, GABRIELLO.—*La Galatea. Favola Maritima* (1614).
Gli Amori di Aci e Galatea. Favola Maritima (1617).
Polifemo Geloso (1615).
La Galatea o Le Grotte di Fassolo (1623).

SUÁREZ DE FIGUEROA, CRISTÓBAL.—*El Pasagero* (Madrid, 1617). Soneto de Polifemo, Acis y Galatea, Alivio VI, pág. 211).

MARINO, GIAMBATTISTA.—*L'Adone* (París, 1623). Fábula de Polifemo, Acis y Galatea (Canto XIX, 127-232).

LOPE DE VEGA.—*La Circe* (Madrid, 1624). Fábula de Acis y Galatea y episodio homérico de Polifemo y Ulises. (Canto segundo, fols. 27-44 v.).

CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DE.—*Donaires del Parnaso* (Madrid, 1624). *Fábula de Polifeno,* dirigida a la Academia (Burlesca). (Vol. I, folios 87-97.)

BARCLAY, JOHN.—*Argenis. Por Don Ioseph Pellicer de Salar y Tobar* (Madrid, 1626). Epitafio de Acis, fol. 31 r. y v.

CORRAL, GABRIEL DEL.—*La Cintia de Aranjuez* (Madrid, 1629). Canción de Polifemo (Libro quarto, págs. 350-352).

PÉREZ DE MONTALBÁN, JUAN.—*El Polifemo Auto Sacramental,* publicado en el *Para todos, exemplos morales, humanos y divinos* (Madrid, 1632).

MIRA DE AMESCUA, MONTALBÁN Y CALDERÓN.—*Polifemo y Circe. Comedia famosa de Don Pedro Calderón* (Lisboa, 1647).

TRISTÁN L'HERMITE.—*Poliphème en furie. Sonnet.* Publicado en *La Lyre* (París, 1641).

METASTASIO, PIETRO.—*La Galatea,* publicada en *Poesie,* tomo IX (Torino, 1757).

Es curioso hacer notar que estas obras son válidas en los pasajes de pura estirpe clásica y que en ellas aparecen, por influjo de Homero o Teócrito, Virgilio u Ovidio, los que podríamos llamar temas estrictamente polifémicos, como la descripción de la cueva del cíclope, de la figura monstruosa de Polifemo, la enumeración de sus bienes y riquezas, el famoso madrigal amoroso enderezado a Galatea, la muerte de Acis, etc.

FUENTES CLÁSICAS GRECOLATINAS.

b) La minuciosa exploración de los textos poéticos de la antigüedad grecolatina, y especialmente de la latinidad, con absoluta independencia del asunto que tratan, para determinar las trayectorias temáticas cuya evolución culmina en el poema de Góngora. Dado el mediocre conocimiento de la lengua griega por parte de Góngora, y el escaso influjo que los poetas helénicos han ejercido en su obra, hemos limitado estrictamente nuestra búsqueda a Homero, Eurípides, Hesíodo, Teócrito, Luciano y Píndaro, en lo que respecta a los autores griegos. Por el contrario, hemos rastreado íntegramente, sin que ello pueda significar ni mucho menos una labor perfecta y exhaustiva, la obra de Virgilio, Catulo, Tibulo, Propercio, Ovidio, Horacio, Lucano, Estacio, Claudiano, Marcial y Silio Itálico, y parcialmente la producción poética de Lucrecio, Séneca, Juvenal y Ausonio.

FUENTES ITALIANAS.

c) Una búsqueda minuciosa en la obra de los poetas italianos renacentistas para determinar el entronque y la continuidad de dichas cadenas temáticas y su transformación en manos de los grandes poetas del Renacimiento. Pese a las enormes deficiencias bibliográficas con que hemos topado en este sentido, hemos logrado estudiar íntegramente la obra poética de Dante, Petrarca, Boccaccio, Chariteo, Bembo, Boiardo, Ariosto, Pulci, Sannazaro, Poliziano, Lorenzo da Medicis, Guidicione, Giovanni della Casa, Torquato Tasso y Marino, pero sólo parcialmente la de Tansillo, Bernardo Tasso, Stigliani y Chiabrera, por sólo citar las figuras más destacadas que hubiésemos deseado conocer en su totalidad para precisar su posible influjo en la obra gongorina.

Fuentes españolas.

d) Una indagación sistemática en la obra de los poetas españoles de los siglos xvi y xvii, anteriores y contemporáneos de Góngora, en quienes confluye la herencia común de la antigüedad grecolatina y de la Italia renacentista, y cuya adaptación a nuestra lírica de los temas poéticos que estamos estudiando prepara el advenimiento de la poesía gongorina. Hemos rastreado íntegramente la obra completa de Boscán, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña, Gregorio Silvestre, Jorge de Montemayor, Ramírez Pagán, Gil Polo, Gálvez de Montalvo, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Alonso de Ercilla, Baltasar de Alcázar, Fernando de Herrera, Francisco de Figueroa, Francisco de Aldana, Barahona de Soto, Francisco de la Torre, Cervantes, Lope de Vega, Juan Rufo, López Maldonado, Francisco de Rioja, Bernardo de Valbuena, Luis Carrillo de Sotomayor, Francisco de Quevedo, los grandes poemas de Cristóbal de Virués, Pedro de Oña, José de Valdivielso y Fray Diego de Hojeda, y sólo parcialmente las obras de Juan de la Cueva, Vicente Espinel, Francisco de Medrano, Pedro de Padilla, Juan de Arguijo y Juan de Jáuregui, por no serme asequibles en ediciones completas no reimpresas modernamente. Aunque en la mayor parte de los casos las cadenas temáticas se inician en la poesía castellana por Boscán y Garcilaso, y a pesar de que hemos prescindido deliberadamente de los escasos precedentes medievales, hemos tenido muy en cuenta la obra del cordobés Juan de Mena, no sólo desde el punto de vista temático, sino también lingüístico. En lo que respecta a la continuidad y transmisión de los temas gongorinos a la poesía barroca posterior, hemos restringido deliberadamente el fabuloso cúmulo de imitaciones, identificadas a través de una simple lectura, a unos cuantos ejemplos entre los casos más representativos, extraídos de las obras de Jáuregui, Soto de Rojas, Pantaleón de Ribera, Polo de Medina, Villamediana, Bocángel, López de Zárate, Montalbán, Lope, Quevedo, Calderón o cualquier otro de los poetas barrocos fácilmente asequibles en ediciones antiguas o en las recientes y utilísimas reimpresiones modernas.

Es curioso subrayar que del estudio emprendido se desprende claramente que el porcentaje más alto de imitaciones y reminiscencias por parte de Góngora procede de los grandes poemas épicos, por ser los que más se prestan a la constante utilización de figuras retóricas y temas descriptivos, y por la identidad estrófica respecto al *Polifemo,* escrito también en octavas. Destaca el influjo primordial de Garcilaso, paradigma ejemplar aun para el máximo poeta barroco, y la enorme huella de Ercilla y Juan Rufo, tal vez superior a la de Fernando de Herrera, que aparece como notoriamente exagerada por la crítica erudita.

TRADUCCIONES CLÁSICAS EN LENGUA VULGAR.

En lo que respecta a los textos clásicos, manejados siempre en las mejores ediciones modernas, aunque la búsqueda ha partido siempre del texto original, hemos tenido muy en cuenta las traducciones clásicas más en boga en la época.

Así hemos procurado siempre citar el texto homérico de la *Odisea* en la traducción magistral de *La Ulyxea* de Homero por el Secretario Gonzalo Pérez (1553), y acompañar el texto latino de la epopeya virgiliana, de la versión famosa de *La Eneida* traducida en octava rima y verso castellano por el Doctor Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557). Aunque no impresa en su época, hemos utilizado para el texto de las *Bucólicas* la versión de Fray Luis de León, traductor asimismo de los dos primeros libros de las *Geórgicas.* Igualmente hemos tenido presente la versión en prosa de todas *Las Obras* de Virgilio por Diego López (Valladolid, 1601) en todos aquellos casos en que las versiones precedentes deformaban el texto con excesiva libertad.

En lo que respecta a Ovidio, el más profusamente traducido de los autores latinos y primer modelo inspirador de la fábula gongorina en el libro XIII de las *Metamorfosis,* hemos prestado una atención idéntica a las versiones italianas y españolas. De manera preferente, citamos siempre la versión de *Las Transformaciones de Ovidio,* traducidas del verso latino en tercetos y octavas rimas por el Licenciado Sánchez de Viana (Valladolid, 1589), y la traducción de los *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nasón,* traducido en verso suelto y octava rima por el Doctor Antonio Pérez Sigler (Burgos, 1609). Sólo en muy contados casos citamos por la versión incompleta de los siete primeros libros *Del Metamorphoseos de Ovidio en octava rima,* traducidos por Felipe Mey (Tarragona, 1586). Sin embargo, hemos tenido siempre en cuenta las versiones italianas, *Le Transformationi* de Lodovico Dolce (Venecia, 1570) y *Le Metamorfosi* de Gio. Andrea dell'Anguillara (Venecia, 1577). En lo que respecta a las *Heroidas,* utilizamos la versión clásica de Diego Mexía publicada en el *Parnaso Antártico* (Sevilla, 1608). En cuanto a la versión de los *Fastos,* no existente en castellano en 1613, hemos manejado la excelente versión italiana *De'Fasti di Ovidio, tratti alla lingua volgare per Vincenzo Cartari Regiano* (Venecia, 1551), todavía reimpresa en el siglo XVIII. Recuérdese que Vincenzo Cartari es autor de la famosa enciclopedia mitológica *Le Imagini degli Dei degli antichi* (Venecia, 1556) que alcanzó tan amplia difusión en su época.

También hemos utilizado, aunque no pudieron influir en modo alguno sobre el gran poeta cordobés, las traducciones de *La Tebaida* de Estacio por el Licenciado Juan de Arjona, tan entusiásticamente elogiada por Lope de Vega, y de *La Farsalia* de Lucano por don Juan de Jáuregui, impresa muy tardíamente a fines del siglo XVII (Madrid, 1684). En alguna

cita esporádica de *Las Metamorfosis* de Apuleyo hemos utilizado la versión clásica *Del Asno de Oro* por Diego de Cortegana (Medina del Campo, 1543), y de los múltiples pasajes horacianos que citamos en nuestras páginas, hemos procurado mencionar siempre que existía la traducción en verso de Fray Luis de León, y, en defecto suyo, algunas de las múltiples versiones del Licenciado Bartolomé Martínez, del Licenciado Juan de Aguilar, de don Diego Ponce de León, Juan de Morales, Luis Martín y Lupercio Leonardo de Argensola publicadas en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605), obra sobradamente familiar a Góngora. No hemos podido utilizar, en cambio, la traducción de las *Obras* de Horacio por el Doctor Villén de Biedma (Granada, 1599), tan divulgada en la época pero despreciada seguramente por un latinista experto como Góngora. Aunque posterior al *Polifemo* gongorino y manifiestamente influído por éste, hemos citado casi siempre el Idilio VI de Teócrito, *Bucoliastai,* en la sutuosa versión barroca en octavas publicada por Esteban Manuel de Villegas en la segunda parte de *Las Eróticas* (Nájera, 1617). Sólo en el caso de una absoluta carencia de traducciones clásicas hemos recurrido a las más autorizadas versiones modernas en los textos griegos y a la mención escueta del texto original en los autores latinos.

Erudición poética y mitológica.

De igual modo hemos utilizado exclusivamente para el esclarecimiento de las alusiones mitológicas, de los problemas lingüísticos y de las figuras retóricas existentes en el texto gongorino las compilaciones mitológicas, los diccionarios vulgares y los manuales poéticos más corrientes en su época, y que evidentemente Góngora podía conocer y manejar. Al igual que los comentaristas, hemos utilizado como enciclopedias mitológicas la *Genealogia deorum* de Boccaccio en la traducción italiana, tan divulgada, de Giuseppe Betussi da Bassano (Venecia, 1554); los famosos *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* de Natal Comite (Lyón, 1581), la enciclopedia mitológica más completa del Renacimiento, y su patente imitación castellana, la *Philosophia Secreta* de Juan Pérez de Moya (Madrid, 1585). Aunque la hemos consultado en algunos casos, hemos prescindido siempre de la *Primera parte del teatro de los dioses de la gentilidad* de Fray Baltasar de Vitoria, por ser posterior al *Polifemo* gongorino e impresa en Madrid en 1657.

En la búsqueda de fuentes y cadenas temáticas, aunque partiendo siempre de la indagación directa en los textos, hemos tenido presente el *Epithetorum opus* de Ravisio Textor (París, 1515), ya citado, y profusamente saqueado por los comentaristas, aunque de escasa utilidad para la erudición moderna por la imprecisión e inexactitud de sus citas. Para el estudio de los símiles y comparaciones, el importantísimo capítulo dedicado a este tema en el libro V de los *Poetices libri septem* de Julio César Scaligero (Lyón, 1581). De igual modo, al estudiar los *argumenta ab impossibili,*

hemos recurrido al *Theatrum poeticum et historicum sive Officina Johannis Ravisii Textoris* (Basilea, 1515), y para esclarecer los atributos de los dioses, al *De Inventoribus Rerum* de Poliforo Virgilio (1499) y a su olvidada refundición en verso castellano de Juan de la Cueva, publicada por Sedano en el *Parnaso Español* (tomo IX, págs. 259-239). Para la fijación cronológica de los cultismos gongorinos, hemos recurrido constantemente a los textos, con el deseo de precisar con mayor exactitud la fecha de su aparición en la poesía castellana. Ello no impide que se consigne en todos los cultismos estudiados la fecha de su aparición en los diccionarios, extraída casi siempre de las listas elaboradas por Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora,* y en aquellos casos en que el cultismo no figura entre los vocablos cultos de la *Soledad primera,* hemos tenido siempre presente el *Vocabulario* de Nebrija (Salamanca, 1492), y especialmente el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Sebastián de Covarrubias (Madrid, 1611).

Comentaristas gongorinos del poema.

Es inútil señalar la importancia preponderante concedida a las anotaciones de los comentaristas, cuya exégesis crítica e interpretativa hemos publicado casi íntegramente en el presente trabajo, que ofrece por vez primera una edición conjunta de todos los pasajes válidos de su obra referentes al *Polifemo* de Góngora. Para ello, no sólo hemos utilizado el *Polifemo comentado* por García de Salcedo Coronel en su edición definitiva (Madrid, 1636), y las *Lecciones Solemnes al Polifemo* de Ioseph Pellicer de Salas y Tobar (Madrid, 1630), sino también los *Discursos apologéticos por el estilo del Poliphemo y Soledades* de Pedro Díaz de Ribas (año de 1624) y las *Notas al Polifemo* del Licenciado Andrés Cuesta, ambas inéditas y manuscritas en la Biblioteca Nacional de Madrid. Asimismo hemos utilizado la *Carta de Pedro de Valencia escrita a don Luis de Góngora en censura de sus poesías,* escrita el 30 de junio de 1613; el *Antídoto contra las Soledades* de don Juan de Jáuregui; las epístolas VIII, IX y X de la Década primera de las *Cartas Filológicas* de Francisco Cascales (Murcia, 1634), y el *Apologético en favor de don Luis de Góngora* de Juan del Espinosa Medrano (Lima, 1662).

Ordenación y método de la obra.

Partiendo de la base previa de que un manejo rápido y eficaz de la presente obra sólo podrá ser logrado mediante la utilización de sus minuciosos índices de materias y autores citados, la estructura definitiva del presente trabajo sobre las fuentes y los temas del *Polifemo* de Góngora conserva en sus líneas generales el método de los comentaristas. Quiere

esto decir que nuestro estudio, que soslaya deliberadamente cualquier interpretación crítica o estilística del poema, se concentra sistemáticamente en cada una de las octavas de la fábula, y dentro de ésta, en cada uno de los versos o pasajes que poseen una característica bien diferenciada desde el punto de vista temático o lingüístico para señalar su procedencia y origen. En consecuencia, cada una de las octavas del poema consta de las siguientes partes:

1.ª La *Explicación* de Pellicer en las *Lecciones Solemnes,* y en algunos casos, de alguno de los restantes comentaristas.

2.ª Un comentario interpretativo realizado por nosotros cuando la dificultad u oscuridad del texto lo requiere.

3.ª La transcripción literal de las anotaciones de los cuatro comentaristas, Díaz de Ribas, Salcedo Coronel, Pellicer y Andrés Cuesta, a los diversos pasajes de la octava.

4.ª Las fuentes clásicas más importantes de dichos pasajes, aducidas por los comentaristas, como la mención explícita de su procedencia.

5.ª Las fuentes clásicas no advertidas por los comentaristas y encontradas por nosotros.

6.ª La traducción castellana antigua de estos textos clásicos, con la mención sistemática de su fecha de publicación.

7.ª Las fuentes italianas de la poesía renacentista y del seiscientos, pertenecientes a la misma cadena temática.

8.ª La traducción castellana de dichas fuentes en algunos casos excepcionales en que existe traducción española de la época.

9.ª Las fuentes de la poesía española renacentista de los siglos XVI y XVII, pertenecientes a la misma trayectoria temática.

10. Las imitaciones más características de los poetas españoles del Barroco, contemporáneos y posteriores a Góngora.

11. La datación de los cultismos usados por Góngora en cada uno de los pasajes estudiados, y un rastreo minucioso de su empleo en los poetas españoles de los siglos XVI y XVII, a partir de Boscán y Garcilaso, registrando la fecha de su aparición en los diccionarios a partir del *Vocabulario* de Nebrija de 1492. Es preciso advertir que la extraordinaria amplitud del estudio de los cultismos del *Polifemo* gongorino a través de los textos poéticos anteriores nos ha obligado a prescindir de las interminables listas de autoridades en un crecido número de casos.

La numeración de cada Octava va siempre en cifras romanas, y dentro de ella, las notas correspondientes a cada verso o pasaje, que constituyen verdaderos capítulos, van numeradas en cifras arábigas. Cada una de estas notas o capitulillos contiene el desarrollo de la cadena temática que Góngora tuvo, o pudo tener presente en aquel pasaje, o de la cadena lingüística que le precedió en el empleo de algún cultismo muchas veces no registrado en los vocabularios de la época.

En este último caso me complace hacer constar que el procedimiento de datación de los cultismos gongorinos del *Polifemo* mediante el rastreo de

su aparición en los poetas españoles renacentistas anteriores a él que he utilizado en el presente trabajo viene a completar, no a rectificar, la que llevó a cabo hace quince años el maestro Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora,* aportación fundamental y valiosísima, pero que no quería ser exhaustiva, ni pretendía otra cosa que una datación aproximada en apoyo de su tesis, según el propio autor ha tenido especial empeño en subrayar.

Por mi parte, quiero añadir que tampoco mi aportación en este aspecto pretende, ni mucho menos, ser exhaustiva y completa, ni persigue otro objeto que el de probar, con mayor acopio de datos y mayor precisión cronológica, la tesis sustentada por Dámaso Alonso en el mencionado trabajo, según la cual lo único que hizo Góngora como introductor de cultismos fué "*popularizar, difundir, una serie de vocablos, de los cuales la mayor parte eran ya usados en literatura y habían conseguido entrada en los vocabularios de la época, y sólo los menos —en realidad una minoría reducidísima— podían ser considerados como raros, aunque aun éstos estaban implícitos en la conciecia gramatical de fines del siglo XVI*" (1).

En cuanto a las ayudas que he recibido y que me permitieron en su día terminar felizmente el presente trabajo, quiero expresar aquí mi profunda gratitud al profesor Angelo Monteverdi, de la Universidad de Roma, por la exquisita gentileza con que transcribió para mí la *Galatea* de Bembo y las dos sáficas del Pontano sobre el mismo tema, y por la cuidadosa solicitud con que procuró identificar, infructuosamente, la composición, también en metro sáfico, *Dulce cum ludit Galatea in unda,* atribuída al Pontano en el manuscrito de la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España* de Juan Antonio Calderón. Mi gratitud también a mi buen amigo Francesco Tentori, que se prestó gustosamente a transcribir el texto de *Il Polifemo* de Tomasso Stigliani de su edición original. Mi más profundo reconocimiento a don Dámaso Alonso, que accedió benévolamente a patrocinar esta tesis, depositando en mí una confianza tan inmerecida como honrosa, y a don Rafael de Balbín, cuyo generoso empeño ha hecho posible su rápida impresión. Mi agradecimiento, también, a don Joaquín de Entrambasaguas, que en todo momento me alentó con su erudición y sus consejos; a don Francisco Maldonado de Guevara y don Juan Antonio Tamayo, benévolos jueces de mi tesis, y a don José Filgueira Valverde, valedor espontáneo y entusiasta, y en buena parte responsable de la concesión del Premio Menéndez Pelayo 1951 al presente estudio. Finalmente, el mejor testimonio de mi gratitud a mis maestros de la Universidad de Barcelona don José María Castro y Calvo, inspirador del presente trabajo, y don Martín de Riquer, consejero fraternal y amigo entrañable.

(1) *La lengua poética de Góngora,* cap. I, pág. 45.

BIBLIOGRAFIA

AUTORES GRIEGOS

Apolonio de Rodas.—*Apollonii Argonautica. Graece et latine cum indicibus nominum et rerum. Edidit F. S. Lehrs* Firmin Didot, Parisiis, 1878.

Calimaco.—*Hymnes, Epigrames, Fragments choisis.* Texte établi et traduit par Emile Cahen. "Les Belles Lettres", París, 1922.

Eurípides.—*Alcestes, Las Bacantes, El Cíclope.* Traducción de Antonio Tovar. *Colección Austral,* Espasa Calpe, Buenos Aires, 1944.

Hesíodo.—*La Teogonía.* Texto griego con la versión directa y literal por Luis Segalá y Estalella. Barcelona, 1910.

Homero.—*L'Odyssée.* Texte, traduction et introduction par Victor Bérard. "Les Belles Lettres", París, 1925.

La Vlyxea / de Homero, / tradvzida de griego / en lengva castellana, / por el Secretario Gonçalo Perez. / Nuevamente por el mesmo reuista y emendada. / Con privilegio. / Impressa en Venetia, en casa de Francisco Rampazeto. / MDLXII.

Luciano.—*Obras completas de Luciano.* Traducidas directamente del griego con argumentos y notas por D. Cristóbal Vidal y F. Delgado. *Biblioteca Clásica,* Madrid, 1910.

Píndaro.—*Oeuvres.* Texte établi et traduit par A. Puech. "Les Belles Lettres", París, 1922-1923, 4 vols.

Teócrito.—*Bucoliques Grecs.* Texte établi et traduit par Ph. E. Legrand (tome I, *Théocrite;* tome II, *Pseudo-Théocrite, Moschos, Bion, Divers).* "Les Belles Lettres", París, 1925-1927.

AUTORES LATINOS

APULEYO.—*Les Metamorfosis.* Text i traducció per Marçal Olivar. "Fundació Bernat Metge", Barcelona, 1927, 2 vols.

Lucio Apuleyo Del Asno de Oro. Traducción del Arcediano Diego de Cortegana (Medina del Campo, 1543). Edición de Menéndez Pelayo, *Orígenes de la Novela*, tomo IV, Madrid, 1915.

CATULO.—*Poesías.* Prólogo, texto y traducción por Juan Petit. "El Canto de los Siglos", Barcelona, 1950.

CLAUDIANO.—*Oeuvres Complètes.* Texte et traduction nouvelle, avec notice et notes par V. Crépin. "Garnier", París, 1933, 2 vols.

ESTACIO.—*La Tebaida* por Publio Papinio Estacio. Traducida en verso castellano por el Licenciado Juan de Arjona. *Biblioteca Clásica,* Madrid, 1915, 2 vols.

HORACIO.—Edición de F. Vollmer, *Biblioteca Teubner,* Leipzig, 1912.

LUCANO.—*La Guerre Civile (La Pharsale).* Texte établi et traduit par A. Bourgery. "Les Belles Lettres", París, 1926, 2 vols.

La Farsalia por Marco Anneo Lucano. Versión castellana de D. Juan de Jáuregui. Precedida de un discurso de Emilio Castelar. *Biblioteca Clásica,* Madrid, 1888, 2 vols.

LUCRECIO.—*De la Nature.* Texte établi et traduit par A. Ernout. "Les Belles Lettres", París, 1920, 2 vols.

MARCIAL.—*Epigrammes.* Texte établi et traduit par H. J. Izaac. "Les Belles Lettres", París, 1930-933, 3 vols.

OVIDIO.—*Heroides.* Text revisat i traducció de Adela M.ª Trepat i Anna M.ª de Saavedra. "Fundació Bernat Metge", Barcelona, 1927.

Las Heroidas por Publio Ovidio Nasón. Traducidas en verso castellano por Diego de Mexía. *Biblioteca Clásica,* Madrid, 1884.

Les Metamorfosis. Text revisat i traducció de Adela M.ª Trepat i Anna M.ª de Saavedra. "Fundació Bernat Metge", Barcelona, 1922-1932, 3 vols.

DEL METAMORFOSEOS / DE OVIDIO EN OTAVA RIMA / TRADUZIDO / POR Felipe MEY / SIETE LIBROS / Con otras cosas del mismo / Con Licencia / En Tarragona por Felipe Mey. 1586.

LAS TRANSFORMACIONES DE OVIDIO; Traducidas del / verso Latino, en tercetos y octavas / rimas, Por el Licenciado Viana / En lengua vulgar castellana. / CON EL COMENTO Y EXPLI / CACIÓN de las Fábulas: reduziendolas a Philosophia / Natural y moral, y Astrologia / e Historia. / Dirigido lo uno, y lo otro / a Hernando de Vega Cortes y Fonseca, Presiden / te del

Consejo de las Indias. / Impresso en Valladolid, por Diego Fernández de Cordova / Impressor del Rey nuestro señor. Año / MDLXXXIX. Con privilegio.

Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nasón. Traduzidos en verso suelto y octava rima: con sus allegorías al fin de cada libro. Por el Doctor Antonio Pérez Sigler natural de Salamanca. Nuevamente agora enmendados y añadido por el mismo autor un Diccionario Poético copiosissimo. Dirigido a don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos y de Andrade, Marqués de Sarriá, Presidente de el Real Consejo de Indias. Con Privilegio. En Burgos. Por Iuan Baptista Varesio, 1609. A costa de Pedro de Osete.

Les Fastes. Texte, traduction, introduction et notes de Emile Ripert. "Garnier", París, 1937.

De'Fasti di Ovidio, / tratti alla lingua volgare / per / Vincenzo Cartari Regiano. / In Venetia, per Francesco Marcolini, MDLI.

Les Amours, suivis de L'Art d'aimer, Les Remèdes d'Amour, De la manière de soigner le visage féminin. Traduction nouvelle, introduction, notes et texte établis par Emile Ripert. "Garnier", París, 1941.

Les Tristes, Les Pontiques, Ibis, Le Noyer, Halieutiques. Traduction nouvelle, introduction, notes et texte établis par Emile Ripert. "Garnier", París, 1944.

Le / trasformationi / di M. Lodovico Dolce / Tratte da Ovidio. / Con gli Argomenti, & Allegorie / al principio, & al fine di / ciascun Canto. / Et con la giunta della uita d'Ouidio. / Di nvovo rivedute, cor- / rette & di molte figure adornate a suoi luoghi. / In Venetia. / Apresso Domenico Farri. M.D.LXX.

Le Metamorfosi / di Ovidio / Ridotte da Gio. Andrea dell'Anguillara / in ottava rima. / Con le annotationi / di M. Gioseppe Horologgi / e'gli argomenti / di M. Francesco Turchi / in questa nuova Impressione / di Vaghe figure adornate. / In Venetia / Presso Zaccaria Conzaui / M.D.C.XXVII.

Propercio.—*Elegies.* Text revisat i traducció de Joaquim Balcells i Joan Minguez. "Fundació Bernat Metge", Barcelona, 1924.

Séneca.—*Théatre.* Texte établi et traduit par L. Herrmann. "Les Belles Lettres", París, 1924-1926, 3 vols.

Silio Itálico.—*De Bello Punico.* Ed. de Bauer, *Bibliotheca Teubner,* Leipzig, 1912.

Tibulo.—*Elegies.* Text revisat i traducció de Carles Magrinyà i Joan Minguez. "Fundació Bernat Metge", Barcelona, 1936 (2.ª edición).

Virgilio.—*Enéide.* Texte établi par Henri Goelzer et traduit par André Bellessort. "Les Belles Lettres", París, 1936, 2 vols.

Bucoliques. Texte établi et traduit par Henri Goelzer. "Les Belles Lettres", París, 1925.

Les Bucoliques et Les Géorgiques. Nouvelle édition revue et augmentée, avec introduction, notes, appendices et index par Maurice Rat. "Garnier", París, 1945.

La Eneida / de Publio Virgilio Marón, / Príncipe de los poetas latinos, / Traduzida / en octava rima i verso castellano / por el Dotor / Gregorio Hernández de Velasco: / publicada segun la última impressión / (hecha en Alcalá en Casa de Juan Iñiguez / de Lequerica en los Años 1585.1586.) / Reformada i limada con mucho estudio / y cuidado del mismo Traductor. / En Valencia / En la oficina de Josef i Thomas de Orga. / Año 1777 / Con las Licencias Necessarias. 2 vols.

La / Eneida de / Virgilio / de Christoval / de Mesa / Al Rey don Felipe Tercero nuestro señor / Año 1615 / Con privilegio / En Madrid, por la viuda de Alonso Martín A costa de Domingo Gonçalez merceder de libros.

Las obras / de Publio / Virgilio Marón. / Tradvcido en prosa castellana. / Por Diego López, natvral de la villa de / Valencia, Orden de Alcantara, y Preceptor de la / Villa de Olmedo. / Con comento. y anotaciones, / Donde se Declaran las Historias, y Fábulas, y el sentido de los Versos / dificultosos que tiene el Poeta. / Año 1698. / Con licencia: En Valencia en la Imprenta de Vicente Cabrera, Im- / pressor, y Librero de la Ciudad.

AUTORES ITALIANOS

Ariosto, Ludovico. — *Orlando furioso.* A cura di S. Debenedetti. *Scritori d'Italia.* Gius. Laterza & Figli, Bari, 1928.

Orlando fvrioso / Dirigido al Principe don Philipe nuestro Señor, / traduzido en romance Castellano por don Ieronymo de Urrea. / Imprimiose en la muy noble y leal villa de Anvers en casa de Martin Nuncio y acabose a XXV dias de Agosto. de M.D.XLIX años.

Opere Minori, Edizione Florentia, Adriano Salani, Firenze, 1936.

Bembo, Pietro. — Petri Bembi / Patritii Veneti, scrip / toris omnium politissi / mi disertissimique, quaecumque usquam prodie- / runt opera, in unum corpus collecta, & ad po / stremam autoris recognitionem diligentissime / elaborata, quorum catalogum versa / pagina monstrabit. / Basileae. 1556.

Rime di M. Pietro Bembo Corrette, Illustrate, ed Accresciute / Con le Annotazioni / di / Anton-Federigo Seguezzi. / E la Vita dell'Autore / Novellamente rifatta sopra quella / Di Monsig. Lodovico Beccatelli. / Edizione seconda / in Bergamo) (MDCCLIII / Apresso Pietro Lancellotti / Con Licenza de'Superiori.

Prose Scelte. Degli Asolani, Della Volgar Lingua, Lettere Scelte. Con Prefazione di Francesco Costero. Casa Editrice Sonzogno, Milano, 1927.

BOCCACCIO, GIOVANNI.—*Il Filostrato e Il Ninfale Fiesolano.* A cura di Vincenzo Pernicone. *Scrittori d'Italia,* Laterza, Bari, 1937.

Opere Minori (La Caccia di Diana, L'Ameto, Il Ninfale Fiesolano, Rime, etcétera). Edizione Florentia, Adriano Salani Editore, Firenze, 1934.

BOIARDO.—*Tutte le Opere di Matteo Boiardo.* A cura di Angelandrea Zottoli. *I Classici Mondadori.* A Mondadori, Milano, 1936, 2 vols.

CHARITEO.—*Le rime di Benedetto Gareth detto Il Chariteo secondo le due stampe originali.* Con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo. Parte Seconda. Testo. *Biblioteca Napoletana di Storia e Letteratura,* Napoli, 1892.

CASA, GIOVANNI DELLA.—*Rime di Monsignor M. Giovanni della Casa,* en el volumen RIME / DI TRE DE'PIV / ILLVSTRI POETI / DELL' ETA NOSTRA, / Cioè / Di MONS. BEMBO, / Di MONS. della Caxa, & / Di MONS. GVIDICCIONE. / Alle quali si sono aggiunte quelle di M. / BVONACORSO MONTE- / MAGNO da Pistoia coetaneo del Petrarca. / Nuovamente raccolte insieme. / IN VINETIA, 1567.

CHIABRERA, GABRIELLO.—*Rime,* Milano, 1808, 3 vols.

POEMI EROICI / POSTVMI / DI GABRIELLO / CHIABRERA / AL SERENISSIMO / FRANCESCO D'ESTE / DVCA DI MODANA. / IN GENOVA, / Per Benedetto Guasco. MDC.LIII. / Con licenza de'Superiori.

La Galatea, Gli amori di Aci e Galatea y *Polifemo geloso* en Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma,* Sandron, Palermo. vol. III.

DANTE ALIGHIERI.—*La Divina Commedia.* Commentata da Dino Provenzal. A. Mondadori Editore, Milano, 1945, 3 vols.

La Vita Nuova e Il Canzoniere. Per cura di Michele Scherillo. Seconda edizione ritoccata e notevolmente accresciuta. Ulrico Hoepli, Milano, 1921.

GUIDICCIONE, GIOVANNI.—*Rime di Monsignor M. Giovanni Guidiccione* en el volumen *Rime di tre de'più illustri poeti dell'està nostra,* Vinetia, 1567.

GRAZZINI, ANTON FRANCESCO.—*Scritti Scelti in prosa e in poesia di A. F. Grazzini detto il Lasca.* Con introduzione e note di Raffaello Fornaciari. Sansoni Editore, Firenze, 1911.

MEDICI, LORENZO DE.—*Opere. A cura di Attilio Simioni. Scrittori d'Italia.* Gius.Laterza & Figli, Bari, 1939, 2 vols.

METASTASIO, PIETRO.—POESIE / DEL / SIGNOR ABATE / PIETRO METASTASIO. / TOMO NONO. / IN TORINO / NELLA STAMPERIA REALE. / MDCCLVII.

MARINO, GIAMBATTISTA.—*Rime di Gio. Battista Marino (Parte prima* y *Parte seconda).* In Venetia presso Gio. Bat. Ciotti, 1602.

LA / SAMPOGNA / Del Caualier MARINO, / Diuisa in Idilij / Fauolosi, mayor Pastorali. / Al Sereniss. Signor Prencipe / TOMASSO / DI SAVOIA. / IN MILANO, / Apresso Gio. Battista Bidelli, 1620.

Adone. Poema del Cavalier Marino con gli argomenti del Conte Fortuniano Sanvitale e l'allegorie di Don Lorenzo Scoto. Adriano Salani, Editore. Firenze, 1886.

Poesie Varie. A cura di Benedetto Croce. *Scrittori d'Italia,* Gius. Laterza & Figli, Bari, 1913.

POLIZIANO, ANGELO.—*Le Stanze, l'Orfeo e le Rime di messer Angelo Poliziano,* rivedute su i codici e su le antiche stampe e illustrate con annotazioni di varii e nuove da Giosuè Carducci, Firence, 1863.

PONTANO, GIOVIANO.—JOANIS JOVIANI PONTANI, *Carmina, Eclogue, Elegie, Liriche.* A cura di Johannes Oeschger. *Scrittori d'Italia.* Gius. Laterza & Figli, Bari, 1948.

PETRARCA, FRANCESCO.—*Il Canzoniere e I Trionfi.* A cura di Ezio Chiorboli. *Scrittori d'Italia,* Gius. Laterza & Figli, Bari, 1930.

PULCI, LUIGI.—*Morgante.* Edizione Florentia. Adriano Salani Editore, Firenze, 1930, 2 vols.

SANNAZARO, JACOPO.—*Arcadia di Jacobo Sannazaro.* Secondo i manuscriti e le prime stampe, con note ed introduzione di Michelle Scherillo, Torino, 1888.

Rime di M. Jacopo Sannazaro. In Firenze presso B. Giunta, 1533.

STIGLIANI, TOMASSO.—*Il Polifemo. Stanze Pastorali di Tomasso Stigliani,* Milano, 1600.

TASSO, TORQUATO.—*Poesie.* A cura di Francesco Flora. Rizzoli & C. Editori, Milano, 1934.

AUTORES ESPAÑOLES

ACUÑA, HERNANDO DE.—VARIAS POESÍAS / COMPUESTAS POR / don Hernando de Acuña / DIRIGIDAS AL PRÍN / cipe don Felipe N. S. /En Madrid, en casa de P. Madrigal, 1591.

Varias Poesías compuestas por Don Hernando de Acuña. Segunda Edición. Madrid. En la Imprenta de Sancha, Año de 1804.

Varias poesías. Edición, prólogo y notas por Antonio Vilanova. *Selecciones Bibliófilas,* vol. XV, Barcelona, 1954.

ALCÁZAR, BALTASAR DE.—*Poesías.* Edición de la Real Academia Española a cargo de D. Francisco Rodríguez Marín. *Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles,* Madrid, 1910.

ALDANA, FRANCISCO DE.—*Obras completas.* Edición de Manuel Moragón Maestre. *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos,* Serie A, vols. XXII y XXIII, Madrid, 1953.

ARGUIJO, JUAN DE.—*Poesías.* Editadas por don Adolso de Castro en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII,* tomo I *(B. A. E.,* vol. XXXII, págs. 343-359).

BARAHONA DE SOTO, LUIS.—*Primera parte de la Angélica.* Impresso en Granada en casa de Hugo de Mena, Año de 1586. Edición facsímile de la *Hispanic Society of America,* New York, 1904.

Poesías Líricas, publicadas por D. Francisco Rodríguez Marín en su obra *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico,* Madrid, 1903.

BOSCÁN, JUAN.—LAS OBRAS / DE BOSCÁN Y ALGVNAS DE GAR- / CILASSO DE LA VEGA REPAR- / TIDAS EN QVATRO / LIBROS. / CARLES AMOROS. / (Barcelona, 1543). Edición facsímil, con una nota de D. Miguel Artigas. *Biblioteca Nueva,* Madrid, 1936.

BOCÁNGEL, GABRIEL.—*Obras de Don Gabriel Bocángel y Unzueta.* Edición de Rafael Benítez Claros. *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Serie B, I-II.* Madrid, 1946, 2 vols.

CARRILLO DE SOTOMAYOR, LUIS.—*Poesías completas.* Edición, prólogo y notas de Dámaso Alonso, *Signo,* Madrid, 1936.

Libro de la Erudición Poética. Edición de Manuel Cardenal Iracheta. *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Serie A, vol. VI.* Madrid, 1946.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO.—*Comedias mitológicas.* Prólogo de Angel Valbuena Prat. C. I. A. P. Madrid, s. f., 2 vols.

La Vida es Sueño. Prólogo, edición y notas por Martín de Riquer. Editorial Juventud, Barcelona, 1945.

CASTILLEJO, CRISTÓBAL DE.—*Obras.* Edición, prólogo y notas de J. Domínguez Bordona. *Clásicos Castellanos,* vol. 79. Madrid, 1927, 4 vols.

CERVANTES, MIGUEL DE.—*Don Quixote de la Mancha.* Edición publicada por Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, 1928-1941, 4 vols.

La Galatea. Edición publicada por Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, 1914, 2 vols.

Persiles y Sigismunda. Edición publicada por Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla. Madrid, 1914, 2 vols.

Poesías Sueltas. Edición publicada por Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla *(Comedias y entremeses,* tomo VI), Madrid, 1922.

Viage del Parnaso. Edición publicada por Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla. Madrid, 1922.

CETINA, GUTIERRE DE.—*Obras de Gutierre de Cetina* con introducción y notas del Dr. Joaquín Hazañas y la Rúa. Sevilla, 1895, 2 vols.

CORRAL, GABRIEL DEL.—*La cintia de Aranjuez.* Edición de Joaquín de Entrambas-

aguas. *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos,* Serie A, vol. IV, Madrid, 1945.

CRUZ, SOR JUANA INÉS DE LA.—POEMAS / DE LA VNICA POETISA AMERICANA, / MUSA DÉZIMA, / SOROR JUANA INÉS / DE LA CRUZ, RELIGIOSA PROFESA EN EL / Monasterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad / de Mexico. / QUE / EN VARIOS METROS, IDIOMAS, Y ESTILOS, / Fertiliza varios Assumptos: / CON / ELEGANTES, SUTILES, CLAROS, INGENIOSOS, / VTILES VERSOS: / PARA ENSEÑANZA, RECREO, Y ADMIRACIÓN. / SACÓLOS A LUZ / DON JUAN CAMACHO GAYNA, CAVALLERO DEL ORDEN / de Santiago, Gobernador actual de la Ciudad del Puerto de / Santa MARÍA. / Tercera Edicion, corregida, y añadida por su Authora. / Impresso en BARCELONA, por Joseph Llopis, y a su costa. Año 1691.

CUEVA, JUAN DE LA.—CONQUISTA / DE LA BÉTICA, POEMA / heroico de Iuan de la Cueua, / EN QVE SE CANTA LA RES- / tauración y libertad de Seuilla, por el Santo / Rey Don Fernando. / DIRIGIDA A DON ANTONIO / Fernandez de Cordova. Cavallero del abito de / Calatraua, primogenito de la casa / de Guadalcaçar. / Año 1603. / CON PRIVILEGIO. / IMPRESSO EN SEVILLA / en casa de Francisco Pérez.

De las Rimas de Juan de la Cueva, primera parte y *Segunda parte de las obras de Juan de la Cueva. Año 1604.* Biblioteca Colombina de Sevilla, M. S. Z. 133-149. Apud *Ensayo* de Gallardo, tomo II.

El Infamador, Los siete Infantes de Lara y el Ejemplar Poético. Edición, notas e introducción de Francisco A. de Icaza. *Clásicos Castellanos,* vol. 60, Madrid, 1941.

ERCILLA, ALONSO DE.—*La Araucana.* Edición de D. Cayetano Rosell en *Poemas Epicos,* tomo I *(B. A. E.,* vol. XVII, págs. 1-138).

ESPINEL, VICENTE.—*Diversas Rimas,* Madrid, 1591.

ESPINOSA, PEDRO.—*Obras de Pedro Espinosa.* Coleccionadas y anotadas por don Francisco Rodríguez Marín. Edición de la Real Academia Española, Madrid, 1909.

Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España ordenada por Pedro Espinosa natural de la ciudad de Antequera. Segunda edición, dirigida y anotada por D. Juan Quirós de los Ríos y D. Francisco Rodríguez Marín. Sevilla, 1896.

Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España, ordenada por D. Juan Antonio Calderón. Anotada por D. Juan Quirós de los Ríos y D. Francisco Rodríguez Marín, y ahora por primera vez impresa. Sevilla, 1896.

FIGUEROA, FRANCISCO DE.—*Poesías.* Edición de Angel González Palencia. *Sociedad de Bibliófilos Españoles,* Segunda Epoca, vol. XIV, Madrid, 1932.

GÁLVEZ DE MONTALVO, LUIS.—*El Pastor de Fílida.* Edición de D. Marcelino Menéndez y Pelayo en *Orígenes de la Novela,* tomo II, Novelas de los siglos XV y XVI *(N. B. A. E.* Madrid, 1907, págs. 337-398).

GARCILASO DE LA VEGA.—*Obras*. Edición y notas de T. Navarro Tomás. *Clásicos Castellanos,* vol. 3, Madrid, 1935.

GIL POLO, GASPAR.—*La Diana Enamorada*. Edición de M. Menéndez Pelayo en *Orígenes de la Novela,* t. II, Novelas de los siglos XV y XVI *(N. B. A. E.,* Madrid, 1907, págs. 337-398).

GÓNGORA, LUIS DE.—LAS OBRAS DE / DON LVIS DE GÓNGORA / EN VARIOS POEMAS / RECOGIDOS POR DON GONZALO DE / Hozes y Cordoua, natural de la ciudad de Cordoua. / DEDICADAS A DON LVIS MVRIEL SALCEDO / y Valdiviesso, Cavallero de la Orden de Alcantara, &c. / Con licencia, En Madrid, En la IMPRENTA REAL, Año 1654. / A costa de la Hermandad de los Mercaderes de libros de Madrid.

Obras poéticas de D. Luis de Góngora, publicadas por R. Foulché-Delbosc, *Bibliotheca Hispanica,* vols. XVI-XVIII. The Hispanic Society of America, New York, 1921, 3 vols.

Obras Completas de Don Luis de Góngora y Argote. Edición de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez. M. Aguilar, Editor, Madrid, s. f.

Fábula de Polifemo y Galatea. Edición de Alfonso Reyes, *Indice,* Madrid, 1923.

GRACIÁN, BALTASAR.—OBRAS / DE LORENZO / GRACIÁN. / TOMO SEGVNDO. / QUE CONTIENE / LA AGVDEZA, Y ARTE DE INGENIO. / El Discreto. El Politico Don Fernando el Católico. Medi- / taciones varias para antes, y después de la Sagrada Co- / munión, que hasta aora ha corrido con titulo / de Comulgador. / Vltima impression mas corregida, y enriquezida de Tablas. / CON LICENCIA. / En Barcelona, por Antonio Lacavalleria, en la calle de / los Libreros, Año 1683. / Vendense en la mesma Imprenta.

HERRERA, FERNANDO DE.—*Poesías*. Edición y notas de don Vicente García de Diego. *Clásicos Castellanos,* vol. 26, Madrid, 1941.

Versos de Fernando de Herrera. Edición y prólogo de Adolphe Coster. *Bibliotheca Romanica,* vol. 232/236. Strasburgo, s. f.

Rimas Inéditas. Editadas por José Manuel Blecua. "Revista de Filología Española", Anejo XXXIX. Madrid, 1948.

HOJEDA, FRAY DIEGO DE.—*La Cristíada*. Edición de Cayetano Rosell en el tomo primero de *Poemas Epicos (B. A. E.,* vol. XVII, págs. 401-501).

HURTADO DE MENDOZA, DIEGO.—*Obras poéticas*. Edición de William I. Knapp. *Colección de libros españoles raros o curiosos,* vol. XI. Madrid, 1877.

JÁUREGUI, JUAN DE.—*Orfeo*. Edición de Pablo Cabañas. *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos,* Serie A, vol. XIII, Madrid, 1948.

Poesías. Publicadas por don Adolfo de Castro en el tomo segundo de los *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII. (B. A. E.,* vol. XLII, págs. 103-150).

LASSO DE LA VEGA, GABRIEL.—*Manojuelo de Romances*. Edición y prólogo de Eugenio Mele y Angel González Palencia. Editorial Saeta, Madrid, 1942.

León, Fray Luis de.—*Poesías de Fray Luis de León con anotaciones inéditas de D. Marcelino Menéndez Pelayo.* Edición de la Real Academia Española a cargo de D. Miguel Artigas. *Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles,* Madrid, 1928, 2 vols.

Lope de Vega.—*La Arcadia, prosas y versos de Lope de Vega Carpio...* Madrid, Luis Sanchez, 1598 *(Colección de obras sueltas, así en prosa como en verso, de don Frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan.* En Madrid, Imprenta de Sancha, 1777, tomo VI).

La Dragontea / de Lope de Vega / Carpio. / Al Principe nuestro Señor. / En Valencia por Pedro Patricio Mey. 1598. / La publica el Museo Naval en conmemoración del III Centenario del Fénix de los Ingenios. Prólogo de D. Gregorio Marañón, Madrid, 1935.

Isidro, poema castellano de Lope de Vega Carpio, secretario del marqués de Sarriá. En que se describe la vida del bienaventurado Isidro labrador de Madrid, y su Patrón divino... Por Luis Sánchez, Madrid, 1599 (Colección de obras sueltas, Madrid, 1777, tomo XI).

Fiestas de Denia al rey católico Filipo III deste nombre, dirigidas a la Excma. Sra. Doña Cathalina de Zúñiga, virreina de Nápoles, por Lope de Vega Carpio, secretario del marqués de Sarriá. En casa de Diego de la Torre. Valencia, 1599 (Colección de obras sueltas, tomo III, Madrid, 1776, páginas 375-429).

La hermosura de Angélica, con otras diversas rimas de Lope de Vega Carpio... Imprenta de Pedro Madrigal, Madrid, 1602 (Colección de obras sueltas, Madrid, 1776, tomo II; tomo IV, las *Rimas).*

El Peregrino en su patria, de Lope de Vega Carpio... Por Clemente Hidalgo, Sevilla, 1604 (Colección de obras sueltas, tomo V, Madrid, 1776).

La Jerusalén Conquistada, Madrid, 1609 (Colección de obras sueltas, tomo XIV, Madrid, 1778).

Rimas de Lope de Vega Carpio, aora de nuevo añadidas en el Nuevo Arte de hacer comedias deste tiempo. Por Alonso Martín, Madrid, 1609 (Colección de obras sueltas, tomo IV, Madrid, 1776).

Pastores de Belén, prosas y versos divinos de Lope de Vega Carpio... Por Juan de la Cuesta. Madrid, 1612 (Colección de obras sueltas, tomo V, Madrid, 1778).

La Circe / con otras Rimas / y Prosas / Al Excmo. Señor. / D. Gaspar de Guzman / Conde de Olivares / de / Lope de Vega / Carpio / En casa de la biuda de Alonso Martín a costa de Alonso Perez. 1624. / Edición facsímil con un estudio de don Miguel Artigas. *Biblioteca Nueva,* Madrid, 1935.

La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos de Lope de Vega Carpio... En casa de la viuda de Alonso Martín, Madrid, 1621 (Colección de obras sueltas, tomo II, Madrid, 1776).

La Dorotea. Acción en prosa de Fray Lope de Vega Carpio, del hábito de San Juan. Edición de Américo Castro. *Biblioteca Renacimiento,* Madrid, 1913.

Rimas / hvmanas y divinas / del Licenciado Tomé de Burguillos, / no

SACADAS DE BIBLIOTECA NINGUNA, / (que en Castellano se llama Lisbreria) sino de papeles de amigos / borradores suyos. Y AL EXCELENTÍSIMO SEÑOR DVQUE DE / Sessa, Gran Almirante de Napoles. / POR FREY LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO / Del Avito de San Juan. / Con privilegio. En Madrid en la Imprenta del Reyno, Año 1634. / A costa de Alonso Perez, Librero de su Magestad.

LÓPEZ MALDONADO.—CANCIONERO /DE LÓPEZ MALDO- / NADO. / DIRIGIDO A LA ILLVSTRISSIMA / Señora, Doña Thomasa de Borje y Enrriquez mi Se- / ñora, y de las villas de Grajar y Valuerde y / su tierra. / CON PRIVILEGIO. / Impresso en Madrid, en casa de Guillermo Droy, Impressor / de Libros. Acabose a cinco de Febrero. / Año de. 1586. Edición Facsímil en *Libros Antiguos Españoles,* Madrid, 1932.

LÓPEZ DE ZÁRATE, FRANCISCO.—*Obras Varias.* Edición de José Simón Díaz. *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos,* Serie A, vols. IX-X, Madrid, 1947.

MADRIGAL, MIGUEL DE.—*Segunda parte del Romancero General y Flor de diversa poesía.* Edición de Joaquín Entrambasaguas. *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos,* Serie B, vols. III-IV, Madrid, 1948.

MEDRANO, FRANCISCO DE.—*Poesías,* editadas por don Adolfo de Castro en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII,* tomo I *(B. A. E.,* vol. XXXII, páginas 343-359).

MENA, JUAN DE.—*El Laberinto de Fortuna o Las Trescientas.* Edición, prólogo y notas por José Manuel Blecua. *Clásicos Castellanos,* vol. 119, Madrid, 1943.

La Yliada en Romance. Según la impresión de Arnao Guillén de Brocar (Valladolid, 1519). Edición, prólogo y glosario por Martín de Riquer. *Selecciones Bibliófilas,* Barcelona, 1949.

MONTEMAYOR, JORGE DE.—*El Cancionero.* Edición de Angel González Palencia. *Sociedad de Bibliófilos Españoles, Segunda época,* vol. IX, Madrid, 1932.

Los siete libros de la Diana. Edición, prólogo y notas de Francisco López Estrada. *Clásicos Castellanos,* vol. 127. Madrid, 1946.

OÑA, PEDRO DE.—*Primera parte de Arauco domado.* Edición de Cayetano Rosell en el tomo II de *Poemas Epicos (B. A. E.,* vol. XXIX, págs. 351-456).

PANTALEÓN DE RIBERA, ANASTASIO.—*Obras.* Edición de Rafael de Balbín Lucas. *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos,* serie A, vols. I-II, Madrid, 1944.

PAREDES, DON ANTONIO DE.—*Rimas* (Córdoba, 1622). Ahora fielmente reimpresas. Editorial Castalia, Valencia, 1948.

PÉREZ ALONSO.—SEGUNDA / PARTE / DE LA DIANA DE / George de Montemayor / por / Alonso Pérez / Dirigida al muy illustre señor don Berenguer / Castro, / vizconde de / Illa / Impressa con licencia, en Madrid, / en casa de Francisco Sánchez / Año MDLXXXV.

PÉREZ DE MONTALBÁN, JUAN.—*Orfeo en lengua castellana.* Edición de Pablo Cabañas. *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos,* Serie A, vol. XIV, Madrid, 1948.

Para todos, / Exemplos morales, humanos y divinos. / En que se tratan / diversas ciencias / materias y facultades / Repartidos en los siete / dias de la semana. / Y dirigidos a diferentes / personas. / Por el Doctor Iuan Perez Montalvan / Natural de Madrid. / Año de MDCXXXII / A costa de Alonso Pérez su padre / Librero de Su Magestad. / En la Imprenta del Reyno.

POLO DE MEDINA, JACINTO.—*Obras escogidas de Salvador Jacinto Polo de Medina.* Estudio, edición y notas de José María de Cossío. *Los Clásicos Olvidados,* vol. X, Madrid, 1931.

QUEVEDO, FRANCISCO DE.—*Obras Completas de Don Francisco de Quevedo Villegas.* Textos genuinos del autor, descubiertos, clasificados y anotados por Luis Astrana Marín. Edición crítica. *Obras en prosa.* M. Aguilar, Editor, Madrid, 1941 (segunda edición).

Obras Completas. Textos genuinos del autor, descubiertos, clasificados y anotados por Luis Astrana Marín. Edición crítica. *Obras en verso.* M. Aguilar, Editor, Madrid, 1943.

RAMÍREZ PAGÁN, DIEGO.—*Floresta de varia poesía.* Edición y prólogo de Antonio Pérez Gómez. *Selecciones Bibliófilas,* vols. VI y VII. Barcelona, 1950.

REY DE ARTIEDA, ANDRÉS.—*Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro.* Edición, prólogo y notas por Antonio Vilanova. *Selecciones Bibliófilas,* volumen XVIII, Barcelona, 1955.

RIOJA, FRANCISCO DE.—*Poesías de Francisco de Rioja.* Corregidas con presencia de sus originales, añadidas e ilustradas con la biografía y la bibliografía del poeta por D. Cayetano Alberto de la Barrera. "Sociedad de Bibliófilos Españoles", Madrid, 1867.

RUFO, JUAN.—*La Austriada.* Edición de D. Cayetano Rosell en el tomo II de los *Poemas Epicos (B. A. E.,* vol. XXIX, págs. 1-136).

SANTILLANA, MARQUÉS DE.—*Canciones y Decires.* Edición y notas de Vicente García de Diego. *Clásicos Castellanos,* vol. 18, Madrid, 1932.

SOLÍS, ANTONIO DE.—VARIAS / POESÍAS, / SAGRADAS, / Y PROFANAS, / QUE DEXO ESCRITAS / (AVNQUE NO JVNTAS, / NI RETOCADAS) / DON ANTONIO DE SOLÍS Y RIBADENEYRA, / ... EN MADRID: En la Imprenta de ANTONIO ROMÁN. / Año de M.D.C.LXXXXII.

TIRSO DE MOLINA.—*Cigarrales de Toledo.* Edición transcrita y revisada por Víctor Said Armesto. *Biblioteca Renacimiento,* Madrid, 1913.

DELEYTAR / APROVECHANDO. / POR EL MAESTRO / TIRSO DE MOLINA. / A / LA EXCELENTISSIMA SEÑORA / Doña María de los Remedios y la Cueva, Con- / desa de Fuensalida, y Virreyna de / Navarra. / CON LICENCIA: / En

Madrid: Por Iuan Garcia Infançon. Año de 1677. / A costa de Mateo de la Bastida, Mercader de libros.

TORRE, FRANCISCO DE LA.—*Poesías*. Edición de Alonso Zamora Vicente. *Clásicos Castellanos*, vol. 124, Madrid, 1944.

SOTO DE ROJAS, PEDRO.—*Obras de Don Pedro Soto de Rojas*. Edición de Antonio Gallego Morell. *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos*, Serie B, volumen V, Madrid, 1950.

SUÁREZ DE FIGUEROA, CRISTÓBAL.—*El Pasagero. Advertencias utilísimas a la vida humana por el Doctor Christoval Suares de Figueroa*. Edición preparada por Francisco Rodríguez Marín. *Biblioteca Renacimiento*, Madrid, 1913.

VALBUENA, BERNARDO DE.—*Siglo de Oro y Grandeza Mejicana*. Edición corregida por la Academia Española. Por Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., Madrid, 1821.

El Bernardo o Victoria de Roncesvalles, publicado en el tomo primero de *Poemas Epicos. Colección dispuesta y revisada, con notas biográficas y una advertencia preliminar por D. Cayetano Rosell (B. A. E.*, vol. XVII, páginas 139-399).

VALDIVIELSO, JOSÉ DE.—*Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo Patriarca San Joseph*. Edición de D. Cayetano Rosell en el tomo II de los *Poemas Epicos (B. A. E.*, vol. XXIX, págs. 137-244).

VÉLEZ DE GUEVARA, LUIS.—*El Diablo Cojuelo*. Edición, prólogo y notas de Francisco Rodríguez Marín. *Clásicos Castellanos*, vol. 38, Madrid, 1922.

Elogio del Iuramento del Serenissimo Principe Don Felipe Domingo, quarto deste nombre. De Luys Velez de Guevara, criado del Conde de Saldaña... En Madrid, Por Miguel Serrano de Vargas. Año de 1608. Edición de Joaquín de Entrambasaguas, *Un olvidado poema de Vélez de Guevara*, "Revista de Bibliografía Nacional", II, 1941, págs. 91-176.

VILLAMEDIANA, CONDE DE.—*Obras de don Juan de Tassis, Conde de Villamediana, y correo mayor de Su Majestad. Recogidas por el licenciado Dionisio Hipólito de los Valles. Dedicadas a don Francisco de Villa... Con privilegio en Madrid. Por Diego Díaz de la Carrera. Año 1634*.

VIRUÉS, CRISTÓBAL DE.—*El Monserrate*. Edición de D. Cayetano Rosell en el tomo I de *Poemas Epicos (B. A. E.*, vol. XVII, págs. 503-570).

AUTORES PORTUGUESES

CAMOENS, LUIS DE.—*Obras Completas*, com prefácio e notas do prof. Hernani Cidade. *Colecçao de Clássicos Sá da Costa*, Lisboa, 1946, 5 vols.

FERREIRA, ANTONIO.—*Poemas Lusitanos*, com prefácio e notas do prof. Marques Braga. *Colecçao de Clássicos Sá da Costa*. Lisboa, 1939, 2 vols.

Sa de Miranda, Francisco de.—*Obras Completas.* Texto fixado, notas e prefacio pelo prof. M. Rodrigues Lapa. *Coleçao de Clássicos Sá da Costa,* Lisboa, 1942, 2 vols. (2.ª ediçao).

AUTORES FRANCESES

Ronsard, Pierre de.—*Oeuvres Complètes de Ronsard.* Texte de 1578, publié avec compléments, tables et glossaire par Hugues Vaganay. Précédé d'une étude sur Ronsard par Pierre de Nolhac. *Classiques Garnier,* París, 1923-1924, 7 vols.

Tristan L'Hermite.—*Les Amours et autres Poésies choisies.* Avec une préface et des notes par Pierre Camo. *Garnier,* París, 1925.

AUTORES CATALANES

Ausias March.—*Las obras de Ausias March traducidas por Jorge de Montemayor.* Edición de F. Carreres de Calatayud, *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos,* Serie A, vol. VIII, Madrid, 1947.

COMENTARISTAS GONGORINOS

Cuesta, Andrés.—*Notas al Polifemo de el Licenciado Andrés Cuesta,* Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3906, fols. 282-320.

Díaz de Ribas, Pedro.—*Discursos apologéticos por el estilo de Poliphemo y soledades obras poeticas del homero de españa don Luis de Gongora y Argote, racionero de la Santa yglesia de Cordoba. Por P.º Diaz de Ribas Theologo natural de la ciudad de Cordoba.* Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3906, fols. 68-91.

Discursos Apologéticos por el estylo de Poliphemo y Soledades, obras poeticas del Homero de españa D. Luis de Gongora y Argote. Por Pedro Diaz de Ribas natural de Cordoba. Con anotaciones y deffensas al mismo Polipheno y Soledades y a la canción de Alarache por el mismo Pedro Diaz, anno de 1624. Biblioteca Nacional de Madrid Ms. 3726, fols. 180-220.

Espinosa Medrano, Juan de.—*Apologético en favor de D. Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España: contra Manuel de Faria y Sousa, Caballero portugués.* Edición de Ventura García Calderón en la *Revue Hispanique,* LXV, 1925. Y del mismo en *El apogeo de la literatura colonial, Biblioteca de Cultura Peruana,* vol. 5, París, 1938.

Jáuregui, Juan de.—*Antídoto contra las Soledades, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo.* Edición de José Jordán de Urríes, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui,* Madrid, 1899 (Sección Tercera, núm. 2, págs. 149-179).

PELLICER, JOSÉ.—LECCIONES / SOLEMNES / A LAS OBRAS / DE DON LVIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, / PINDARO ANDALVZ, / Principe de los Poetas Liricos de España. / ESCRIVIALAS / DON IOSEPH PELLICER DE SALAS Y TOVAR, / Señor de la Casa de Pellicer, / Y Chronista de los Reinos de Castilla. / DEDICADAS / AL SERENISSIMO SEÑOR CARDENAL INFANTE / DON FERNANDO / DE AVSTRIA. M.DC. XXX. / CON PRIVILEGIO, / EN MADRID. En la Imprenta del Reino. / A costa de Pedro Coello, Mercader de Libros.

SALAZAR MARDONES, C. DE.—ILVSTRACION / Y DEFENSA DE LA / FABVLA DE PIRAMO Y TISBE / COMPVESTA POR D. LVIS DE GONGORA / Madrid, 1636.

SALCEDO CORONEL, GARCÍA DE.—SOLEDADES / DE D. LVIS DE GONGORA / Comentadas por D. GARCIA DE / SALZEDO CORONEL. Caualkerizo del / Sermo. .Infante Carl. y Capitan de la Guarda / del Exmo. Duque de Alcala. Virrey de Napoles. / DEDICADAS / Al Illmo. y Nobilisimo Sor. D. IVAN DE / CHAVES Y MENDOZA. Cauallero del / Abito de Santiago Marques de Santa / Cruz de la Sierra Conde de la Cal- / zada de los Consejos Real y de la Ca- / mara y Presidente del de Ordenes / En Madrid en La Imprenta Real / Con Privilegio / 1636 / A costa de Domingo Gonçalez. / En el mismo volumen, a continuación:

EL / POLIFEMO / DE DON LVIS DE GONGORA / COMENTADO / Por Don GARCIA DE SALZEDO CORONEL / Cauallerizo del Serenisimo Infante Cardenal. / Dedicado / Al Exmo. Sor. D. Fernando Afan de Ribera Enriquez / Duque de Alcala Adelantado Mayor del- / Andaluzia del Consejo de Estado del Rey / Nro. Sor. y su Virrey y Capitan general / del Reino de Napoles. / En Madrid, En la Imprenta Real, A costa de Domingo Gonçalez Año 1636.

OBRAS / DE DON LVIS DE GONGORA / Comentadas / DEDICADAS / AL EXCELENTISSIMO / Señor Don Luis Mendez de Haro, Conde / de Morente. Cauallero de la Orden de Sa- / tiago. Gentilhombre de la Camara de su Magd. / y Caualleriço mayor del Serenmo. Principe / de España Nuestro / Señor. / Don Garcia de Salcedo Coronel Cauallero de / la Orden de Santiago / TOMO SEGVNDO / A costa de Pedro Laso, mercader de Libros: / Con Privilegio en Madrid por Diego Diaz de la Carrera. / Año. 1645. / (Contiene todos los sonetos comentados).

VALENCIA, PEDRO DE.—*Carta de Pedro de Valencia escrita a don Luis de Góngora en censura de sus poesías.* Edición de J.e I. Millé y Giménez en *Obras Completas* (Cartas dirigidas a Don Luis de Góngora, núms. 126 y 126 bis, págs. 1127-1148).

ERUDICION POETICA

BOCCACCIO, GIOVANNI.—GENEALOGIA DE GLI DEI. / I QVINDICI LIBRI DI / M. GIOVANNI BOCCACCIO SOPRA / la origine, et discendenza di tutti gli Dei de'gentili, con / la spositione, & sensi allegorici delle fauole, / & com la dichiaratione dell historie / appartenenti a detta materia. / TRADOTTI ET ADORNATI PER

M. / GIVSEPPE BETVSSI DA BASSANO. / ... IN VENETIA IN VINEGIA, AL SEGNO DEL / DIAMANTE MDLIIII.

BROCENSE, FRANCISCO SÁNCHEZ EL.—*Obras del Excelente Poeta Garci-Lasso de la Vega. Con Anotaciones y Emiendas del Maestro Francisco Sánchez, Catedrático de Retórica en Salamanca.* Edición en *Francisci Sanctii Brocensis Opera Omnia,* Genevae, 1766, vol. IV.

CASCALES, FRANCISCO.—*Cartas Filológicas.* Edición, introducción y notas de Justo García Soriano, *Clásicos Castellanos,* vols. 103, 117 y 118, Madrid, 1930-1940, 3 vols.

COMITE, NATAL.—*Natalis Comitis Mythologiae, sive explicationum fabularum, Libri decem: In quibus omnia prope Naturalis et Moralis Philosophiae dogmata continentur Parisiis, Apud Arnoldum Sittart, sub scuito Coloniensi, monte Divi Hilarii, 1583. Cum Privilegio Regis.*

COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE.—*Tesoro de la Lengua Castellana o Española,* según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674. Edición preparada por Martín de Riquer. Barcelona, 1943.

HERRERA, FERNANDO DE.—OBRAS DE / GARCI LASSO DE LA VEGA / CON ANOTACIONES DE / FERNANDO DE HERRERA. / AL ILVSTRISSIMO I ECELEN- / tissimo Señor Don Antonio de Guzman, / Marqués de Ayamonte, Governador del Estado / de Milan, i Capitan General de Italia. / EN SEVILLA POR ALONSO DE LA BARRERA, / *Año de 1580.*

PÉREZ DE MOYA, JUAN.—*Philosophia secreta por Juan Pérez de Moya.* Edición y estudio preliminar por Eduardo Gómez de Baquero. *Los Clásicos olvidados,* Madrid, 1928, 2 vols.

SCALIGERO, JULIO CÉSAR.—IVLII / CAESARIS / SCALIGERI / VIRI CLA- / RISSIMI, / Poetices libri septem: / I, HISTORICVS. / II. HYLE, / III IDEA, / IIII PARASCEVE, / V CRITICVS, / VI HYPERCRITICVS, / VII EPINOMIS, / Ad Syluium filium. / EDITIO SECVNDA. / Apud Petrum Santandreanum. / M.D.LXXXI.

TEXTOR, JUAN RAVISIO.—IOANNIS / RAVISII / TEXTORIS / NIVERNENSIS: / EPITHETA / Opus verius antehac absolutissimum / ... GENEVAE, / Sumpt. Ioan. Ant. & Samuelis De Tournes / M.DC.LXIV.

ESTUDIOS

ALEMANY Y SELFA, BERNARDO.—*Vocabulario de las obras de Don Luis de Góngora y Argote.* Obra premiada en público certamen por la Real Academia Española e impresa a sus expensas. Madrid, 1930.

ALONSO, DÁMASO.—*La supuesta imitación por Góngora de la "Fábula de Acis y Galatea".* "Revista de Filología Española", XIX, 1932, págs. 349-387. Recientemente reimpreso en el volumen *Estudios y ensayos gongorinos. Biblioteca Románica Hispánica,* Editorial Gredos, Madrid, 1955.

Monstruosidad y belleza en el Polifemo de Góngora, en el volumen *Poesía española. Ensayo de método y límites estilísticos. Biblioteca Románica Hispánica.* Editorial Gredos, 1950.

Góngora y la censura de Pedro de Valencia. "Revista de Filología Española", XIV, 1927, págs. 347-368. Reimpreso en *Estudios y ensayos gongorinos,* Madrid, 1955.

La lengua poética de Góngora (Parte primera). "Revista de Filología Española", Anejo XX, Madrid, 1935.

Alusión y elusión en la poesía de Góngora. "Revista de Occidente", febrero de 1928, págs. 177-202. (Reimpreso en *Estudios y ensayos gongorinos.)*

La simetría en el endecasílabo de Góngora, "Revista de Filología Española", XIV, 1927, págs. 329-346. (Reimpreso en *Estudios y ensayos gongorinos.)*

Crédito atribuible al gongorista don Martín de Angulo y Pulgar. "Revista de Filología Española", XIV, 1927, págs. 369-404. (Reimpreso en *Estudios y ensayos gongorinos.)*

Todos contra Pellicer. "Revista de Filología Española", XXIV, 1937, páginas 320-342. (Reimpreso en *Estudios y ensayos gongorinos.)*

Versos plurimembres y poemas correlativos. Capítulo para la estilística del Siglo de Oro. "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo", XIII, 1944, págs. 89-191.

Un aspecto del petrarquismo: la correlación poética. Instituto Italiano de Cultura, Madrid, 1950. (Reimpreso en *Seis calas en la expresión literaria española, Biblioteca Románica Hispánica,* Madrid, 1951.)

Versos correlativos y Retórica tradicional. "Revista de Filología Española", XXVIII, 1944, págs. 139-153.

Vida y obra de Medrano. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Miguel de Cervantes. Madrid, 1948.

ARTIGAS, MIGUEL.—*Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico. Obra premiada en público certamen por la Real Academia Española e impresa a sus expensas.* Madrid, 1925.

CIROT, G.—*Compte rendu* del libro de Maria Scorza *Góngora e Chiabrera* en "Bulletin Hispanique", 1936, XXXVIII, págs. 105-106.

COSSÍO, JOSÉ MARÍA DE.—*Poesía española.* Notas de asedio. Espasa-Calpe, Madrid, 1936.

Siglo XVII. Espasa-Calpe, Madrid, 1939.

Fábulas mitológicas en España. Espasa-Calpe, Madrid, 1952.

CRAWFORD, J. P. W.—*Italian Sources of Gongora's Poetry.* "Romanic Review", 1929, XX, pág. 122.

GARCÍA SORIANO, JUSTO.—*Don Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo.* "Boletín de la Real Academia Española", 1926, XIII, cuaderno LXV, 591-629.

HERRERO-GARCÍA, M.—*Estimaciones literarias del siglo XVII.* Editorial Voluntad, Madrid, 1930.

MELE, EUGENIO.—*In margine alle poesie di Garcilaso.* "Bulletin Hispanique", XXXII, 1930, págs. 223 ss.

PABST, WALTER.—*Gongoras Schöpfund in seinen Gedichten Polifemo und Soledades.* "Revue Hispanique", LXXX, 1930.

REYES, ALFONSO.—*Cuestiones Estéticas.* Ollendorf, París, 1911.

Cuestiones gongorinas. Espasa-Calpe, Madrid, 1927.

Capítulos de Literatura Española (Segunda serie). El Colegio de México. México, 1945.

SALEMBIEN, L.—*Gongora.* "Bulletin Hispanique", vol. XXXI, 1929, págs. 293 ss. y vol. XXXII, 1930, págs. 114 ss.

SCHEVILL, RUDOLF.—*Ovid and the Renascence in Spain.* University of California Publications in Modern Philology. Berkeley, 1913.

SCORZA, MARÍA.—*Góngora e Chiabrera,* Ricciardi Editore, Napoli, 1934.

SPITZER, LEO.—*Una construcción favorita de Góngora,* "Revista de Filología Hispánica", I, 1939, págs. 230-236.

THOMAS, LUCIEN PAUL.—*Le Lyrisme et la Préciosité Cultistes en Espagne.* Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, XVIII, Halle-París, 1909.

Gongora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme. París, 1911.

VOSSLER, KARL.—*La soledad en la poesía española.* Traducción del alemán por José Miguel Sacristán. "Revista de Occidente", Madrid, 1941.

La bibliografía precedente contiene únicamente la ficha bibliográfica de las ediciones manejadas por nosotros en el presente trabajo, y no tiene otro objeto que facilitar al lector la rápida identificación y localización de cualquier texto citado. Figuran en ella algunas ediciones cuya fecha de publicación es posterior a la redacción de esta tesis, pero que hemos podido utilizar antes de darla a la imprenta para completar en lo posible las cadenas temáticas en ella estudiadas. Damos al final una breve lista de las monografías y estudios más importantes consultados por nosotros durante la redacción del presente trabajo, y cuyas valiosas aportaciones sobre las fuentes, los temas, el estilo o el lenguaje del *Polifemo* de Góngora hemos aprovechado siempre que no desbordaban los límites de nuestro estudio. En el contado número de casos —y dejo aparte las innumerables citas de *La lengua poética de Góngora* de Dámaso Alonso— en que hemos podido utilizar hallazgos y aportaciones ajenas hemos consignado escrupulosamente en el texto o a pie de página el autor y lugar de procedencia.

OCTAVA I

Estas que me dictó, rimas sonoras,
culta sí, aunque bucólica Talía,
—oh excelso Conde—, en las purpúreas horas
que es rosas la alba y rosicler el día,
ahora que de luz tu Niebla doras,
escucha al son de la zampoña mía,
si ya los muros no te ven de Huelva
peinar el viento, fatigar la selva.

(vs. 1-8.)

JOSEPH DE PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

Explicación.—"Sólo pide a su Mecenas que escuche, al son de la çampoña, las rimas sonoras que, aunque en materia rústica y del campo, le dictó con aseo y cultura Talía, a tiempo y en horas que la Aurora está haziendo la repetida resurrección en las rosas, y como prestando con su luz purpúrea, color purpúreo a las flores, hecha una rosa el Alva, y encendido en rosicler el día, o en arreboles de nácar, y como apiñada en aquel instante del amanecer toda la massa candente de luz que ha de gastar el Sol desde el Oriente al Ocaso; que en aquella hora son las inspiraciones y los sueños más puros... A esta hora, pues, Don Luis admite lo que las Musas le dictan. Prosigue luego al Conde, que, pues, está alegrando con su vista a los vassallos en la assistencia de Niebla

villa suya, escuche sus rimas, si acaso no se ha partido a Huelva, o a limpiar el ayre con su cetrería, o a fatigar con la montería las fieras de los bosques" (cols. 5-7).

SALCEDO CORONEL, en *El Polifemo comentado:*

"Propone el Poeta al Excelentíssimo Conde de Niebla, a quien dedica este Poema, la acción que canta, según costumbre de todos los insignes Poetas antiguos y modernos; assegurando con estudiosa alabança, y dignas esperanças de celebrar su grandeza, la atención que justamente solicita, imitando con felicidad en la proposición e invocación desta egloga (assí la llamaremos propiamente) la primera de Garcil.(asso) que comiença:

El dulce lamentar de dos pastoress,
Salicio juntamente, y Nemoroso,
He de cantar, etc."

(fol. 313-313 v.)

KARL VOSSLER, en *La Soledad en la Poesía Española:*

"Góngora no es, por lo menos en este tipo de poesía, un popularizador romántico que por hastío sale al campo en busca de la buena sociedad de pastores y aldeanos para estrecharles las callosas manos, sino un aristócrata del espíritu, al cual, en efecto, la llamada buena sociedad mundana se le ha hecho insoportablemente banal; pero el cual sólo podía admitir y aceptar con agrado la convivencia con aldeanos y rústicos en el aspecto bucólico y pastoral, y únicamente, como una forma de vida poetizada y poetizable, es decir, como una hermosa ilusión. Para él es, como en la dedicatoria de su *Polifemo* dice, una

culta sí, aunque bucólica Talía;

esto es, un teatro artístico de la Naturaleza, una especie de espacio abierto al aire libre en un parque cubierto" (pág. 141).

NOTAS

1. **Estas que me dictó.**—Como señalan ya, certeramente, los comentaristas, el uso gongorino del cultismo *dictar* por *inspirar,* es clásico en la poesía latina. Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* afirma: "*Dictó* es lo mismo que *inspiró,* frequente acción de las Musas, que no hablan, si no inspiran" (n. 1, col. 7). Según él, es imitación de Ovidio en el libro II de los *Fastos:*

Tunc mihi Sicelides blandissima carmina dictant.

En realidad, la cita de Pellicer, hecha probablemente de memoria, transcribe erróneamente un verso que no pertenece al libro II de los *Fastos,* sino a la Epístola de Safo a Faón, en las *Heroidas* de Ovidio:

At mihi Pegasides blandissima carmina *dictant.*
(XV, 27.)

Pasaje que, en la versión de las *Heroidas,* publicada por el poeta sevillano Diego Mexía en la *Primera parte del Parnaso Antártico* (Sevilla, 1608), aparece en esos términos:

A mí la Pegásea compañía
Me *dicta* versos, yendo ya mi nombre
Por cuanto abrasa el sol y el mar enfría.
(Epístola última, p. 365.)

El Licenciado Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo,* subraya el carácter de cultismo que posee la voz *dictar,* y propone una nueva fuente: "Dictar, boz mas latina que española, sinifica propiamente decir para que otro escriva. Al propósito Boecio:

Ecce mihi lacerae *dictant* scribenda Camoenae."
(fol. 282.)

Ahora bien, aun cuando las fuentes aducidas hasta ahora concuerdan estrechamente con el sentido de este pasaje gongorino, en el que

se alude claramente a la inspiración bucólica de Talía, de igual modo que Ovidio alude a la inspiración de las Pegásides y Boecio de las Camenas, sobrenombres de las musas, es evidente que existe otra cadena de antecedentes poéticos familiares a Góngora y muy en boga entre los poetas elegíacos y amorosos. En esta trayectoria temática, que tiene su arranque en Ovidio, no son las musas las que dictan los versos al poeta, sino Amor el que inspira su canto. El ejemplo más característico de este tipo de alusiones se encuentra en el siguiente pasaje de los *Amores* de Ovidio, no citado por los comentaristas, en el que aparece el adjetivo cromático *purpureus* aplicado al Amor, cuya aparición posterior en un verso gongorino de la misma octava —*purpúreas horas*—, podría hacer sospechar en una inconsciente reminiscencia por parte del poeta:

Ad mea formonsae vultus adhibete puellae
Carmina, purpureus quae mihi *dictat* Amor.

(Lib. II, I, 37-38.)

Es evidente que Góngora sentía una especial predilección por este pasaje ovidiano, pues el primer texto del poeta cordobés en que aparece el uso del cultismo *dictar* por *inspirar,* el soneto que empieza: *Ya que con más regalo el campo mira,* fechado en 1583, procede, sin duda alguna, del verso de Ovidio y alude literalmente a los versos que le dicta el Amor:

templa noble garzón, la noble lira,
honren tu dulce plectro y mano aguda
lo que al son torpe de mi avena ruda
me *dicta* Amor, Calíope me inspira.

(230, p. 464.)

Por otra parte, existe otro precedente clásico en el siguiente pasaje de la epístola de Aconcio a Cídipe, de las *Herodias* de Ovidio:

Te mihi compositis, siquid tamen egimus, a me
Adstrinxit uerbis ingeniosus Amor:
Dictatis ab eo feci sponsalia uerbis.

(XX, 27-29.)

Traducido libremente en la versión castellana de Diego Mexía:

Amor, que es sabio, te enlazó conmigo
Mediante las palabras que él compuso.
El mismo *dictó* el verso tu enemigo,
El puso las palabras en mi mente,
Que tu juraste uniéndote conmigo.

(Epístola décimanona, p. 333.)

Finalmente, la acepción corriente de dictar, "decir algo para que otro escriba", aparece, entre otros muchos, en el siguiente pasaje de las *Epístolas* de Horacio:

Esse reor, memini quae plagosum mihi parvo
Orbilium *dictare*.

(Lib. II, I, 70-71.)

De estas dos acepciones del verbo *dictar,* la que aparece con un predominio casi exclusivo en la cadena temática de la poesía renacentista anterior a Góngora es, desde luego, la primera, con el sentido de *sugerir* o *inspirar*. Ahora bien, como hemos visto, el sujeto de la inspiración en las fuentes latinas es, en un caso, cualquiera de las musas; en otro, el propio Amor, que dicta sus versos al poeta. Es éste, a partir de Dante, el uso más corriente en la poesía italiana de tradición renacentista, que acusa desde el primer momento una clara ascendencia ovidiana. El primer ejemplo, y de mayor importancia, corresponde al siguiente pasaje del *Purgatorio* dantesco, en el que Dante atribuye a la inspiración del amor la clave de su creación poética:

Ed io a lui: "Io mi son un che, *quando*
amor mi spira, noto, e *a quel modo*
ch'ei ditta dentro vo significando.

(XXIV, 52-54.)

A imitación de Dante, que aparece una vez más como el gran iniciador de temas de la poesía europea de los siglos XVI y XVII, pero partiendo de una manifiesta inspiración ovidiana, Petrarca alude tam-

bién en el *Canzoniere* a las rimas doloridas que le dicta confusamente el Amor:

In quella parte dove Amor mi sprona
conven ch'io volga *le dogliose rime,*
che son seguaci de la mente afflitta.
Quai fien ultime, lasso! e qua'fien prime?
Colui che del mio mal meco ragiona
mi lascia in dubbio, *sí confuso ditta.*

(CXXVII, 1-6.)

El tema aparece también en un soneto de las *Rime* de Boccaccio que, tal vez por una coincidencia puramente fortuita, ofrece curiosas semejanzas con el verso gongorino que estamos estudiando:

Le *rime,* le quai già fece *sonore*
La voce giovinil ne'vaghi orecchi...
Scrivendole come *dettava Amore,*
Han fatto chiocci gli anni gravi e vecchi.

(CIV, 1-6.)

El tema aparece también en el siguiente pasaje del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto:

Queste parole ed altre assai, *ch'Amore*
A Mandricardo di sua bocca *ditta,*
Van dolcemente a consolare il core.

(XIV, 59.)

En una canción *Degli Asolani* de Pietro Bembo:

Perchè'l piacer a ragionar m'invoglia,
E di sua propria man *mi detta Amore...*

(Lib. III, p. 117.)

Y en otra canción del mismo libro:

Da poi ch'*Amor* in tanto non si stanca
Dettarmi quel, ond'io sempre ragioni.

(Lib. III, p. 120.)

En un soneto de las *Rime* de Torquato Tasso:

E poetando sol di sí begli occhi
Mi detta Amor quanto io di lui ragiono.

(Son. LXVIII, p. 683.)

Entre los poetas españoles, lo encontramos en un soneto de Gutierre de Cetina, que alude tácitamente al Amor:

Esto me dicta aquél que a amar me tira
Por pensada elección, no por destino.

(Son. II, t. I, p. 10.)

Y en la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto, impresa en Granada en 1586:

Yo dixe lo que *amor* con boz no oyda
Me dicta, me amonesta y me aconseja.

(Canto quarto, fol. 63.)

Idéntica estirpe ovidiana posee el uso menos frecuente, adoptado por Góngora, en que se alude a la musa como fuente de inspiración del poeta, y que en la poesía italiana aparece embebido de reminiscencias platónicas. Tal es el caso de este pasaje del *Capitolo IV* de Lorenzo de Médicis:

Musa, tu le parole e'l verso *ditta,*
e quella luce che Minerva prome,
come mostra è da lei, cosí sia scritta.

(X, 34-36.)

En la acepción ya citada de "escribir o componer versos" aparece por vez primera en la poesía castellana en *El Laberinto* de Juan de Mena:

vimos a uno lleno de prudençia,
del qual preguntada la mi Providençia,
repuso *ditando* los versos siguientes.

(125, f-h., p. 69.)

Y en este otro pasaje del mismo poema:

del qual preguntada por mí la ductriz
respuso *ditando* los metros siguientes.

(159, g-h, p. 87.)

En la grave lira de Fray Luis de León, es el dios Apolo el que inspira los versos, tal como aparece en este pasaje de la Oda al Licenciado Juan de Grial:

Escribe lo que Phebo
te dicta favorable, que lo antiguo
iguala, y vence el nuevo
estilo...

(Oda X, 31-34, t. I, p. 99.)

La costumbre de aludir a los versos dictados por la musa del poeta aparece ya en la *Diana enamorada* (1564) de Gaspar Gil Polo:

"Canta tú primero, Syreno, todos los versos *que tu Musa te dictare...*"

(Lib. IV, p. 461 a.)

Y la encontramos nuevamente en *El Monserrate* (1588) de Cristóbal de Virués:

¡Oh musa!, tú las lágrimas y el llanto,
Tú la voz y el juntar de palma a palma
Aquí me dicta...

(XVI, p. 554 b.)

En el sentido de sugerir o inspirar, aparece en el *Ejemplar Poético* (Sevilla, 1606) de Juan de la Cueva:

Y por acuerdo, cual decía, de Apolo
siguió lo que en su ingenio le *ditaba,*
y lo demás que le dañó, dejólo.

(Epístola I, 493-5, p. 131.)

Góngora la adopta en una *Loa* escrita en 1612, en estos versos

que aparecen como el legítimo antecedente del tema en la poesía gongorina:

y a mi plectro agradecido
de cítara numerosa,
musa hoy culta me dicte
cuanto el Borísthenes oya.

(67, p. 171.)

La cadena temática culmina, por una parte, en los versos iniciales del *Polifemo,* enderezados al conde de Niebla:

Estas que *me dictó* rimas sonoras
culta, sí, aunque bucólica, Talía.

(vs. 1-2.)

Por otra, en los primeros versos de la dedicatoria de las *Soledades* al Duque de Béjar:

Pasos de un peregrino son, errante
cuantos *me dictó versos dulce musa*

(vs. 1-2.)

Como puede verse, el más directo eslabón de la cadena temática iniciada por Gil Polo no es, en manera alguna, el pasaje del *Polifemo,* sino la versión de la *Loa* y de las *Soledades* que conservan la alusión genérica a la *culta* o *dulce musa,* sustituída en el texto que estudiamos por la alusión específica a Talía. Es preciso advertir, sin embargo, como veremos después, que el uso de Talía = Musa es muy frecuente en la poesía gongorina, y que en el aspecto que estamos estudiando posee, prácticamente un valor idéntico. La especial complacencia de Góngora por las alusiones mitológicas hace que recurra muy a menudo a esta sustitución, según las necesidades del ritmo y el género del poema. Así, en el *Panegírico al Duque de Lerma* (1617) invoca a Euterpe, musa de la música, como en el soneto antes citado había aludido a Calíope, musa de la elocuencia y de la poesía heroica:

Si arrebatado merecí algún día
tu dictamen, Euterpe, soberano,
bese el corvo marfil hoy desta mía
sonante lira tu divina mano.

(vs. 1-4.)

Pasaje, por cierto, que debe ser entendido en el sentido que le atribuye certeramente Pellicer en las *Lecciones Solemnes:* "Comiença, como deve, invocando a Euterpe, y diziendo, que si alguna vez *mereció ser dictado por ella,* que llegue a pulsar la Lira, y a consentir que tocandola ella, la besasse la mano el marfil" (col. 617).

En un soneto posterior, *En la enfermedad de que murió el Señor Rei Don Felipe III,* escrito en 1621, Góngora invoca a Clío, musa de la historia, para que le dicte sus versos:

tu facultad en lira humilde imploro,
dicte números Clío para ello.

(361, p. 534.)

Este uso de invocar la inspiración de la musa para que le dicte sus versos predomina casi totalmente en la poesía gongorina, y en este postrer período de una manera muy acusada, que sólo en casos excepcionales, como en el romance *Por las faldas del Atlante,* escrito en 1620, menciona nuevamente al Amor como sujeto de la inspiración, y ello sin referirse a la obra del poeta:

Con dulce pluma Celinda,
y no menos dulce mano,
en un laúd va escribiendo
lo que Amor le va dictando

(83, p. 220.)

Es preciso advertir, sin embargo, que ya en la poesía italiana de tradición petrarquista es corriente el uso de *dictar* aludiendo a la creación poética y en el sentido de escribir o componer versos. Este uso, que habrá de influir decisivamente en el verso del *Polifemo* gongorino, aparece ya en las *Rime* de Pietro Bembo:

e s'io *dettai rime* ne'versi
Tristi, non lieti fur, com éran dinanzi.

(Soneto XLII, p. 32.)

En las *Rime* de Giovanni della Casa:

quel ch'io scrivo o *dètto*
Con tanto studio, e già scritto il distorno
Assai sovente, e come io so l'adorno,
Pensoso in mio selvaggio ermo ricetto.

(pág. 169.)

En las *Rime* de Torquato Tasso:

Ivi a l'ombra su l'erba or prose or carmi,
Pur com'uom che d'amor pensa e sospira,
Detterei spesso e con la tosca lira
Sosterrei de gli eroi le lodi e l'armi.

(Soneto X, p. 762.)

En el sentido corriente de *inspirar,* sea cual fuere el sujeto de la inspiración, es también muy frecuente en la poesía italiana y española, aludiendo las más de las veces a la creación poética. Así aparece en las *Rime* de Giovanni della Casa:

Vago augelletto da le verdi piume,
Che peregrino il parlar nostro apprendi,
Le note attentamente ascolta e'ntendi,
Che Madona *dettarti* ha per costume.

(Soneto XXXVI, p. 186.)

En las *Rime* de Giovanni Guidiccione:

Vedrà, che mi *dettò* cio, che mai scrissi
Fido spirto del vero, et dirà anchora...

(pág. 234.)

En la canción a Bárbara de Austria, duquesa de Ferrara, en las *Rime* de Torquato Tasso:

S'Ella, che vede com'io tremo e gelo,
Sin da le stelle or non *mi detta i versi?*

(CLIII, p. 853.)

Y en el soneto *In morte d'un suo Usignuolo* de las *Rime* de Marino, en donde aparece una vez más la alusión a las rimas dictadas al poeta que en el citado pasaje del Bembo —*e s'io dettai rime ne'versi*— eran dictadas por él:

O rossignuol, che'n si soave stile
Vaghe rime mi detti, o se talhora...
(Boscherecce, p. 70.)

Antecedente ya muy próximo al verso gongorino *Estas que me dictó rimas sonoras,* pese a la absoluta originalidad que en el ápice de esta trayectoria temática ofrece la versión del gran poeta cordobés.

Es preciso advertir, finalmente, que aun cuando el cultismo *dictar* no aparece incluído en ningún diccionario castellano hasta la publicación del *Tesoro de las dos lenguas francesa y española* de César Oudin (París, 1616), no es Góngora su introductor en la lengua castellana. Con anterioridad a 1583, fecha en que lo usa por vez primera en el soneto ya citado —*me dicta Amor, Calíope me inspira*—, es ya de uso frecuente en la literatura española del siglo XVI, e incluso, como hemos visto, en la poesía. A los ejemplos de Juan de Mena, Gil Polo (1564), de Cetina y de Fray Luis de León, es preciso añadir, como positivamente anteriores a Góngora, el siguiente pasaje de la traducción castellana de la *Eneida* por Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Esto es lo que en este estado tan dudoso
Me dicta mi juicio mal prudente.
(Lib. XI, p. 279, t. II.)

El siguiente pasaje de las *Anotaciones* de Fernando de Herrera (Sevilla, 1580), en que alude a la teoría platónica de la inconsciencia artística y del furor divino que enajena a los poetas:

"Y sucede muchas vezes que, resfriandose despues aquel calor celeste en los escritores, ellos mesmos, o admiren o no conoscan sus mesmas cosas, y alguna vez no las entiendan en aquella razón a la cual fueron enderezadas y *dictadas dél...*"

(pág. 345.)

Más tardíos, aunque anteriores al *Polifemo,* son los siguientes pasajes, que hemos elegido tras una minuciosa búsqueda. Baltasar de Alcázar, en un soneto de sus *Poesías:*

> En ella te verás en dulce trato,
> *Dictando* al tardo ingenio algún conceto
> Que pueda ser de tí vivo retrato.
>
> (II, p. 194.)

Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (Lima, 1596):

> Al eminente y grande mal previno
> *Dictándole* un espíritu divino.
>
> (III, p. 363 b.)

Diego Hurtado de Mendoza, en la epístola *A Don Simón Silveira,* muy anterior a los precedentes ejemplos, pero no publicada hasta la edición de sus *Obras* (Madrid, 1610):

> Cuanto a mí, no hallé cosa contraria
> A lo que me *dictaba* la conciencia.
>
> (VIII, p. 156.)

Y, finalmente, Cervantes, en la primera parte del *Quijote* (Madrid, 1605):

> "Sea quien fuere, respondio don Quixote; que yo hare lo que soy obligado y lo que *me dicta* mi conciencia, conforme a lo que professado tengo."
>
> (Quarta parte, cap. XXIX, p. 39.)

En lo que respecta a las imitaciones posteriores, índice de la extraordinaria popularidad del *Polifemo* gongorino, aparecen con extraordinaria frecuencia, tanto en los poetas culteranos que remedan el estilo del maestro, como en los más contumaces adversarios de la lírica de Góngora que recurren frecuentemente a la parodia burlesca. Tal es el caso de Alonso de Castillo Solórzano, en su *Fábula de Polifemo,*

mediocre parodia del *Polifemo* gongorino publicada en los *Donayres del Parnaso* (Madrid, 1624):

Estas que me *dictó* Rimas burlescas,
yocosa sino Culta Musa mia...

(Vol. I, fol. 87.)

Como índice de la popularidad que había alcanzado el arranque del poema, véase el siguiente pasaje de la elogiosa mención de Góngora que intercala Lope de Vega en el *Laurel de Apolo* (Madrid, 1630):

Pero dejando el contrapuesto polo
la clara Fama con el mismo Apolo,
amaneció en España, y el fecundo
Betis dulce miró, Tíber segundo,
en la patria de Séneca famosa,
por tantas excelencias gloriosa.
Allí con alta voz despierta el río,
que con gallardo brío
a Góngora previene,
que estaba en los cristales de Hipocrene
escribiendo a las cándidas auroras,
estas que me dictó rimas sonoras.

(Silva II, p. 201.)

Una clara intención satírica y burlesca posee la transcripción literal del verso gongorino en el soneto de Lope *Cortando la pluma, hablan los dos,* publicado en las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos* (Madrid, 1634):

Pluma, las Musas de mi Genio Auroras
Versos me piden oy, alto a escrivillos,
Yo solo escriviré señor Burguillos
Estas que me dictó Rimas sonoras.
A Góngora me acota a tales horas?
Arrojaré tixeras, y cuchillos.
Pues en queriendo hazer versos sencillos
Arrímese dos Musas cantimploras.

(fol. 14 v.)

Por su parte, el humanista murciano Francisco Cascales, en la Epístola VIII de las *Cartas Filológicas* dirigida al Licenciado Luis Tribaldos de Toledo, *Sobre la obscuridad del "Polifemo" y "Soledades" de Don Luis de Gongora,* menciona los dos primeros versos del *Polifemo* como ejemplo del uso inadecuado del hipérbaton en la nueva poesía gongorina:

> "Que la mala colocación de las palabras cause confusión, vese claro en estos versos:
>
> Estas que me dictó rimas sonoras,
> Culta sí, aunque bucólica, Talía.
>
> Por: *Estas rimas sonoras que me dictó la culta Talía, aunque bucólica.*"
>
> (Década I, Epístola VIII, p. 193.)

En las *Academias del Jardín* de Jacinto Polo de Medina (Madrid, 1630) no existe la semejanza más remota con el verso de Góngora, pero el uso del cultismo *dictar* procede evidentemente de su influjo:

> porque a su amor sin sombra de recelo
> *dictan* todos los orbes celestiales
> todas las horas al querer iguales.
>
> (IV, p. 259.)

Por el contrario, en la *Fábula de Eco* del Licenciado Tamayo Salazar, publicada en las *Obras* de Anastasio Pantaleón de Ribera (Madrid, 1631), encontramos una paráfrasis ampulosa y servir del modelo gongorino:

> Las que Metricas rimas
> El *dictámen* purpúreo de la Aurora
> Me inspiró, quando dora
> De los montes las cimas;
> *Me dictó* quando argenta
> Las flores que alimenta.
>
> (T. II, p. 209, vs. 2-7.)

Un manifiesto influjo de la moda gongorina aparece en la dedi-

catoria de la fábula de *Leandro y Ero* de Gabriel Bocángel a don Juan de Jáuregui, publicada en las *Rimas y prosas* (Madrid, 1627):

O tu, que la madeja inobediente
De oro libre coronas con Estrellas,
Melpomene inmortal, en cuya frente
Su esplendor enmudecen las mas bellas,
Dictame de tu espiritu eloquente
Furor con que las almas atropellas.

(T. I, p. 21, 5-10.)

Y, en menor grado, lo mismo puede decirse del siguiente pasaje de la *Fabula de Apolo y Dafne* del Conde de Villamediana, publicada en sus *Obras* (Zaragoza, 1629):

Mas el afecto tierno le *dictara,*
Quando el torrente de sus ojos, tanto
Los rayos liquidando de su cara,
Amargo vierte humor en triste llanto.

(pág. 260.)

También aparece en una canción de Francisco de Quevedo, *Mostrando su pasión amorosa,* publicada en *Las tres musas últimas castellanas* (Madrid, 1670), considerada como apócrifa por Astrana Marín *(Obras en Verso,* págs. LXI-LXII y pág. 16):

En estos versos, de mi amor *dictados,*
tan bien nacidos quanto mal premiados,
es, Señora, mi intento
mostrar más voluntad que entendimiento.

(Musa VII, p. 44.)

Todavía en el siglo XVIII, don Tomás de Iriarte, gran lector de las *Soledades* de Góngora, pecado del que se excusaba en unos versos curiosísimos: "Yo (que todo me vuelvo claridades) / Por gustar más de versos Virgilianos / Leo las Gongorinas Soledades" (Soneto XIII,

página 259), recordaba la expresión peculiar del gran poeta culterano Véase este pasaje de la *Epístola VI:*

Ya que Apolo no siempre es tan divino
Que *dictar* quiera versos elegantes
Y dignos de tenerle por padrino.

(T. II, p. 59.)

Y éste de la *Epístola X:*

Bien me aconsejó la Musa;
Pero es frágil: no la creo;
Que hoi me *dicta* este Romance
La que ayer me dió el consejo.

(T. II, p. 97.)

Una imitación fidelísima del pasaje gongorino aparece en la égloga *Adelfa* del cordobés Duque de Rivas, cuyo subtítulo reza: *Imitación de Pedro de Espinosa,* aunque se inicie con una imitación de Góngora:

Estos humildes versos, que Talía
Me dictó acaso, logren agradarte.

(T. I, p. 74 a.)

2. rimas sonoras.—Las notas de los comentaristas a este pasaje gongorino se limitan a disertar pedantescamente sobre la acepción y etimología de la palabra *rimas,* con erudición extraída en gran parte de las *Anotaciones* de Herrera, pero sin aducir ninguna fuente precisa que pueda ilustrar al lector acerca de la tradición poética que ha precedido a Góngora en este punto. Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* recuerda que:

"Los poetas Italianos, Franceses y Españoles, y en su dialecto las naciones todas lo llaman *Rithmo, Rime* los Italianos, *Rimas* los Españoles a los versos que constan de correspondencia en los consonantes, numero y medida: ... el metro es la medida del verso, y el rithmo disposicion de la consonancia: que luego por esta razon da G. a las rimas el titulo de *sonoras,* dulces, graves, que guardan la harmonía que deven" (Nota 2, cols. 7-8.)

Por su parte, Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* aclara más sucintamente:

> "Rima es la semejança de la terminación de las palabras que consiste en una o mas silabas, segun el fin del acento. Esta voz es alterada de ryhtmos, voz Griega que es lo mismo que numero" (fol. 313 v.).

Ahora bien, como se desprende claramente del texto, el sentido que Góngora otorga a la palabra *rimas* en este pasaje no es, en modo alguno, el de la consonancia métrica, sino el de la forma estrófica en que ha redactado su poema. La barroca tendencia a la anfibología que caracteriza la poesía gongorina se pone ya de relieve en la doble acepción que Góngora otorga a la palabra *rimas* en este pasaje, que si por una parte alude a las *octavas rimas* en que está escrita su fábula, por otra conserva el sentido corriente, tan usado en Italia y en España, de *versos* o *poesías rimadas.* En efecto, en la poesía italiana, a partir del *Canzoniere* del Dante, es corriente la alusión del poeta a sus propias composiciones o *rime,* acompañada casi siempre de una matización cualitativa por la que se expresa la suavidad, sonoridad o dulzura de sus versos. Desde las *dolci rime d'amor* del *Canzoniere* dantesco a las *rimas sonoras* del *Polifemo* gongorino, podría trazarse una interminable cadena temática, cuya insistente reiteración y monotonía procede de las escasas variaciones que puede ofrecer el esquema popularizado por el Dante y por Petrarca. Por esto nos limitamos aquí a mencionar los ejemplos más característicos de esta trayectoria, y especialmente los primeros eslabones de la cadena temática en los poetas italianos renacentistas, imitados mil veces por la poesía española posterior.

El primer modelo aparece en el *Canzoniere* dantesco:

> Le *dolci rime d'amor* ch'io solia
> Cercar ne' miei pensieri,
> Convien ch'io lasci...
>
> (VIII, 1-3.)

En el *Canzoniere* de Petrarca aparece ya en el famoso soneto inicial:

> Voi ch'ascoltate *in rime sparse* il suono
> di quei sospiri ond'io nodriva il core...
>
> (I, 1-2.)

A partir de este punto, la alusión se multiplica en una serie de variantes innumerables, que se refieren casi siempre a los versos y rimas inspiradas por el Amor, y que inician todas las fórmulas poéticas de la tradición renacentista. Véanse los ejemplos siguiente, procedentes todos ellos del *Conzoniere* de Petrarca:

> Amor, ch'a ciò m'invoglia,
> sia la mia scorta, e'nsignimi'l camino,
> e col desio *le mie rime* contempre.
>
> (LXXIII, 4-6.)

> Qui mi sto solo; e, come Amor m'invita,
> or *rime e versi,* or colgo erbette e fiori.
>
> (CXIV, 5-6.)

> Quelle *pietose rime,* in ch'io m'accorsi
> di vostro ingegno, e del cortese affetto,
> èbben tanto vigor nel mio conspetto
> che ratto a questa penna la man porsi.
>
> (CXX, 1-4)

> *Dolci rime leggiadre*
> che nel primiero assalto
> d'Amor usai, quand'io non ebbi altr'arme.
>
> (CXXV, 27-29.)

> In quella parte dove Amore mi sprona
> conven ch'io volga le *dogliose rime,*
> che son seguaci de la mente afflitta.
>
> (CXXVII, 1-3.)

> Servo d'Amor, che *queste rime* leggi,
> ben non ha'l mondo che'l mio mal pareggi.
>
> (CCVII, 96-97.)

Già desiai con sí giusta querela
e'n sí *fervide rime* farmi udire...

(CCXVII, 1-2.)

Allor dirà che *mioo rime son mute,*
l'ingegno offeso dal soverchio lume.

(CCXLVIII, 12-13.)

In dubbio di mio stato, or piango or canto,
e temo e spero; et in sospiri *e'n rime*
sfogo il mio incarco.

(CCLII, 1-3.)

S'io avesse pensato che sí care
fossin le voci de'sospir miei *in rima,*
fatte l'avrei dal sospirar mio prima
in numero piú spesse, in stil più rare.

(CCXCIII, 1-4.)

ma l'ingegno e *le rime* erano scarse
in quella etade a i pensier novi e'nfermo.

(CCCIV, 7-8.)

Non son al sommo ancor giunte *le rime:*
in me il conosco; e prova'l ben chiunque
è in fin a qui che d'amor parli o scriva.

(CCCIX, 9-11.)

Y especialmente en la Sextina *Mia benigna fortuna e'l viver lieto,* en donde el pie forzado ha obligado al poeta a elaborar todas las variaciones posibles en torno al tema:

e i soavi sospiri e'l dolce stile
che solea resonare in versi *e'n rime.*

(CCCXXXII, 3-4.)

non sperando mai'l guardo onesto e lieto,
alto soggetto a *le mie basse rime.*

(vs. 23-24.)

Fuggito è'l sonno a le mie crude notti,
e'l sòno usato a *le mie roche rime.*

(vs. 31-32.)

e doppiando'l dolor, doppia lo stile,
che trae del cor *sí lacrimose rime.*

(vs. 39-40.)

quando i penseri eletti *tessea in rime,*
Amor alzando il mio debile stile.

(vs. 47-48.)

Se sí alto pon gir *mie stanche rime,*
ch'agiungan lei ch'è fuor d'ira e di pianto...

(vs. 61-2.)

O voi che sospirate a miglior notti,
ch'ascoltate d'Amore *o dite in rime.*

(vs. 67-8.)

Far mi po lieto in una o'no poche notti:
e'n aspro stile *e'n angosciose rime*
prego che'l pianto mio finisca Morte.

(vs. 73-5.)

Y aparece todavía en uno de los últimos sonetos:

Ite, *rime dolenti,* al duro sasso
che'l mio caro tesoro in terra asconde.

(CCCXXXIII, 1-2.)

De esta vasta cadena temática, cuyo repertorio inicial aparece ya en Petrarca, se nutre toda la poesía italiana posterior y, como es lógico, toda la lírica española petrarquista. El más próximo antecedente de Góngora no aparece, sin embargo, en el *Canzoniere* de Petrarca, sino en las *Rime* de Boccaccio y en un pasaje ya citado anteriormente:

Le rime, le quai già fece *sonore*
La voce giovinil ne'vaghi orecchi...
Scrivendole come *dettava Amore,*
Han fatto chiocci gli anni gravi e vecchi.

(CIV, 1-6.)

Posiblemente la coincidencia de las *rime sonore* del Boccaccio con las *rimas sonoras* de Góngora es puramente fortuita, pero es preciso advertir que la expresión no aparece en ninguno de los precedentes gongorinos de estirpe petrarquesca, que hemos encontrado en la poesía española del siglo XVI. La versión más próxima se encuentra en un soneto *En la sepultura de Ariosto poeta toscano,* de Diego Ramírez Pagán, publicado en su *Floresta de varia poesía* (Valencia, 1562):

No ay más bolver, que ya es desamparado
El dulce accento, y la *sonora rima.*

(T. I, p. 103.)

Sólo dos veces aparece en la obra de don Diego Hurtado de Mendoza. La primera, en el Soneto XXXI, a Luis Barahona de Soto:

Porque de vuestro ingenio é invención
Piensa hacer industria por do pueda
Subir *la tosca rima* a perfecion.

(pág. 21.)

La segunda, en la *Sátira a una alcahueta:*

La razón, tiempo, la ocasión te guíe,
No te prendas de *rimas* y sonetos.

(pág. 445.)

Gutierre de Cetina, en la epístola a don Jerónimo de Urrea:

Mira como podrá *tan baja rima*
Pobre ingenio contalla a ti, que tocas
Del sacro monte la más alta cima.

(T. II, p. 49, vs. 202-4.)

Cervantes, en el *Canto de Calíope* de *La Galatea* (Alcalá, 1585):

De un Enrrique Garces, que al piruano
reyno enrriquece, pues *con dulce rima...*

(Lib. VI, p. 228, r. 21-2.)

Lope de Vega, en las *Rimas* (Madrid, 1602); en la dedicatoria *A Don Juan de Arguijo:*

> ¿A quien daré *mis rimas*
> y amorosos cuidados,
> de aquella luz traslados,
> de aquella esfinge enigmas?
>
> (pág. 31.)

Con posterioridad al *Polifemo* gongorino, las imitaciones y parodias burlescas son innumerables. Aparece en el pasaje citado de la *Fábula de Polifemo* de Castillo Solórzano, fidelísima parodia del poema de Góngora:

> Estas que me dictó *Rimas burlescas,*
> jocosa sino Culta Musa mía...
>
> (Vol. I, fol. 87.)

Aparece también en un soneto lopesco de las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos* (Madrid, 1634), manifiesta parodia de los versos de Góngora:

> Los que en *sonoro* verso, *y dulze Rima*
> Hazeis conceto de escuchar Poeta
> Versificante en forma de Estafeta,
> Que a toda dirección numero imprima...
>
> (fol. 1.)

Y en el ampuloso centón de imitaciones gongorinas que es la *Fábula de Eco* del Licenciado Tamayo Salazar, ya citada:

> Las que *Metricas rimas*
> El dictamen purpureo de la Aurora
> Me inspiró, quando dora
> De los montes las cimas...
>
> (T. II, p. 209, vs. 1-5.)

Simultáneamente, la tradición petrarquista subsiste en la poesía italiana del seiscientos, y Giambattista Marino, en el idilio *La bruna*

pastorella, publicado en *La Sampogna* (París, 1620), de extraordinaria importancia para el conocimiento de sus ideas poéticas, alude una vez más a las *leggiadre rime* que aparecían ya en el cancionero de Petrarca:

Deposito a me caro
sovr'ogni altra ricchezza.
dov'ei notó primieramente e scrisse
quanto *in leggiadre rime,*
ritrovator sublime,
compose già, quando in sui primi ardori
scherzava con gli Amori.

(Idillii Pastorali, I, p. 232.)

3. **Culta.**—La acepción de este cultismo en el verso gongorino *Culta sí, aunque bucólica Talía,* no ofrece dificultad alguna para el lector profano, pues es idéntica al sentido con que se usa modernamente. Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta certeramente:

"*Culto,* limada, perfeta, de modo que aunque manege acciones rusticas las frases estén colocadas con aseo, cumpliendo con el precepto de Quintiliano lib. 3, c. 8. *Affectare cultum effusiorem in verbis,* y en otro lugar lib. 2, c. 5: *Enitescet clarius hic noster cultus,* pues aunque Hesiodo, Teocrito y Virgilio trataron de materias rudas, y del campo; el estilo fue limado y culto, que es lo mismo que *cultivado* con decoro y propiedad. Oy el idiotismo de España toma esta voz *culto* para notar al que habla con metaforas, desviandose de lo vulgar, y para escarnecelle le llama *culto,* siendo voz de lo aliñado y pulido, y que la usó Marcial para engrandecer la elegancia de los versos de Stella, lib. 5, epig. 11:

Multas in digitis, plures in carmine gemmas
Invenies: inde est haec, puto, culta manus.

donde llama a la mano *culta,* no por los diamantes que traia, sino por los versos que escrivia: y assi se ha de llamar oy en España *culto, el ingenio, el verso, y la pluma*" (Nota 3, col. 9.)

Por su parte, Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica el sentido y la etimología de esta voz:

> "Esta voz se deriva de *Colo,is,* que entre otras significaciones, una es cultivar la tierra para que esté apta para la sementera: y assi por alusion se llaman cultos los que con estudio cultivan el ingenio o le exercitan; porque también se toma *Colere* pro *Exercere*" (fol. 313 v.).

Dejando aparte la acepción desfavorable y burlesca, alusiva a la pedantesca afectación de la poesía y de la retórica culteranas, estudiada exhaustivamente por Lucien Paul Thomas en su libro clásico *Le Lyrisme et la Préciosité Cultistes en Espagne* (1), así como la polémica en torno a su exacto sentido que sucede a la aparición del *Polifemo* y las *Soledades,* vamos a estudiar aquí el aspecto fundamental del problema, soslayado unánimemente por los comentaristas de la época y por los eruditos modernos. Este aspecto, que ilumina decisivamente los motivos de la polémica y el acuerdo unánime de conceptistas y culteranos acerca de la legítima acepción del vocablo, estriba simplemente en la búsqueda de los antecedentes clásicos, italianos y españoles, ya existentes en la poesía del siglo XVI anterior a Góngora.

En efecto, aunque en proporción bastante restringida, el uso del participio del verbo colere, *cultus, a, um,* en el sentido de cultivado, docto, selecto, en oposición a vulgar, aplicado a los poetas y oradores, y en la acepción de cuidado, adornado, elegante y propio, aplicado al poema, al lenguaje, al discurso y al estilo, es clásico en la literatura latina. En los *Amores* de Ovidio aparece la expresión *culte Tibulle* para designar al gran elegíaco latino:

> Donec erunt ignes arcusque Cupidinis arma,
> Discentur numeri, *culte Tibulle,* tui.
>
> (Lib. I, XV, 27-28.)

Y en otra elegía de los *Amores* encontramos una expresión idéntica:

> His comes umbra tua est: si quid modo corporis umbra est:
> Auxisti numeros, *culte Tibule,* pios.
>
> (Lib. III, IX, 65-66.)

(1) Vid. *Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie,* XVIII, Heft. Halle-Paris, 1909.—*Appendices. Le Mot culto. Ses dérivés, synonymes et Antonymes.*

El propio Ovidio en una invocación al dios Mercurio en los *Fastos*, afirma que enseñó a hablar cultamente a los humanos:

Laete lyrae pulsu, nitida quoque laete palestra;
Quo didicit *culte lingua favente loqui.*
(Lib. V, 667-8.)

Marcial en un epigrama *Ad Varronem*, aludiendo a Catulo:

Differ opus: nec te facundi scena Catulli
Detineat, *cultis aut Elegia comis.*
(Lib. V, 30, 3-4.)

Pese a la importancia de estos precedentes, a los ejemplos aducidos por Pellicer, y a los múltiples pasajes de gramáticos y retóricos latinos en que aparece la expresión citada, el modelo ejemplar de la poesía del Renacimiento se encuentra en unos versos del *Ars Amandi* de Ovidio, en que el poeta habla de los *culta carmina* aludiendo a sus versos:

Atque aliquis dicet: "Nostri lege *culta* magistri
Carmina, quis partes instruit ille duas.
(Lib. III, 341-2.)

En la poesía italiana renacentista lo encontramos ya en una canción de las *Rime* del Chariteo (Napoli, 1509):

Quest'è quel che con *versi*
Di grandiloquo stil *sonori & culti*
Et con ornate prose
Rimembrarà del cielo i varii vulti.
(Canz. VI, vs. 190-193, p. 69.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto, cuya edición definitiva aparece en Ferrara, 1532, y a quien debe otorgarse el máximo influjo en la difusión del tema:

Questa sentenza in versi avea ridotta,
Che fosse *culta* in suo linguaggio io penso.
(XXXII, 107.)

Y en este otro pasaje, como el anterior, de clara estirpe ovidiana:

Uno elegante Castiglione, e un *culto*
Muzio Aurelio dell'altra eran sostegni.
(XLIII, 87.)

En el envío de la canción primera de las *Rime* (Venezia, 1545):

La mia donna, Canzon, sola ti legga,
Sì ch'altri non ti vegga,
E pianamente a lei di'chi ti manda;
E, s'ella ti comanda
Che ti lasci veder, non star occulta,
Se ben molto non sei bella, nè *culta.*
(I, p. 600.)

El precedente de Ariosto en los tres pasajes citados, justifica sobradamente la aparición del cultismo que estudiamos en la poesía de Garcilaso, modelo ejemplar de toda la poesía española de tradición renancentista. Aparece, en efecto, en la famosa *Epístola* a Boscán aludiendo a sus propios versos:

ni será menester buscar estilo
presto, distinto, de ornamento puro,
tal cual a *culta* epístola conviene.
(vs. 5-7.)

Y en el soneto a doña María de Cardona, incluído, como la epístola anterior, en la primera edición de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

Ilustre honor del nombre de Cardona,
décima moradora del Parnaso,
a Tansilo, a Minturno, *al culto Tasso*
sujeto noble de inmortal corona.
(Soneto XXIV, 1-4.)

En *El Pastor de Fílida,* de Luis Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582), en un pasaje que parece aludir a Francisco de Figueroa:

"uno el *culto* Tirsi, que de engaños y desengaños de amor va alumbrando nuestra nación española, como singular maestro dellos..."
(*Cuarta parte,* p. 433 a.)

Antes, sin embargo, lo había usado ya corrientemente en prosa Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* a Garcilaso (Sevilla, 1580), aplicado indistintamente a los poetas, o al lenguaje y estilo de sus composiciones:

> "tal como este fue el error de Catulo, elegantissimo i *cultissimo* poeta..."
>
> (pág. 682.)

Refiriéndose a Ovidio:

> "i que en los amores dize muchas cosas agudas i muchas *cultas*."
>
> (pág. 296.)

Hablando de la Canción, afirma:

> "su testura es gravissima, i ella en si no admite dureza, ni desmayo i lassamiento de versos, ni cosa que no sea *culta,* i toda hermosa i agraciada."
>
> (pág. 223.)

Disertando sobre los poetas eglógicos:

> "Sanazaro, *cultissimo* i castigadissimo poeta, i de moderadissima vena, es solo dino de ser leido entre todos los que escrivieron eglogas despues de Virgilio."
>
> (pág. 409.)

Reprobando el uso de la palabra *alimañas*:

> "dicion antigua i rustica i no conviniente para escritor *culto* i elegante."
>
> (pág. 267.)

En contraste con un uso tan frecuente en su producción crítica, es curioso subrayar que la voz *culto* no aparece una vez siquiera en las *Rimas Inéditas* del manuscrito de 1578, publicadas por José Manuel Blecua, ni en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582), preparada por el propio Herrera. Sin embargo, en tres composiciones de la edi-

ción de sus *Versos,* publicada por Pacheco después de su muerte (Sevilla, 1619), aparece la expresión citada que, en dos casos, constituye una variante de importancia respecto al texto de las dos ediciones citadas. En efecto, en la famosa elegía *Si el grave mal qu'el coraçón me parte,* ya incluída en la edición de 1582, aparece una entusiasta alusión a Garcilaso, cuya gloria es equiparada a la de Petrarca. En la edición de *Algunas obras* no encontramos rastro alguno del cultismo que estamos estudiando:

Por esta senda sube al alto assiento
Lasso, gloria inmortal de toda España,
mesclado en el sagrado ayuntamiento.
(Elegía I, vs. 430-2, p. 29.)

Pero el texto publicado por Pacheco, que en este caso recoge una versión posterior, incluye ya la expresión adoptada por el propio Garcilaso:

Por esta senda sube con aliento
el *culto* Lasso, prez i onor d'España,
mesclado en el Pierio ayuntamiento.
(Lib. II, Elegía VII, 133-5.)

Un caso idéntico acontece con la Canción VI del manuscrito de 1578, publicada en las *Rimas Inéditas,* en un pasaje que alude a Petrarca:

Aquel que el glorioso y rico lauro
inflamó de sus verdes hojas de oro,
que con suave y noble y docta lira...
(Canción VI, 46-8, p. 136.)

En la edición de Pacheco, el texto aparece retocado en esta forma:

Aquel, qu'el glorioso i rico Lauro
coronó con sus verdes hojas d'oro,
que con suave i *culta* noble lira...
(Lib. II, Canción II, 46-8.)

Aplicado una vez más a Garcilaso el cultismo que estudiamos,

aparece también en otra composición herreriana, que sólo se nos ha transmitido en la edición de Pacheco de 1619. Me refiero al siguiente pasaje de la elegía al maestro Juan de Mal Lara:

El verso dulcemente generoso
tendrá sublime onor i soberano
d'el terso i *culto* Lasso i amoroso.
(Lib. I, Elegía VI, 85-7.)

No debe creerse, sin embargo, que la exclusiva aparición de este cultismo en la edición de Pacheco represente una modificación tardía y arbitraria del texto herreriano por parte del famoso pintor. Por una parte, hemos visto el uso frecuente y reiterado de que Herrera hace objeto a la voz *culto* en sus *Anotaciones,* y por otra, vamos a ver en seguida como este uso era ya frecuente, por influjo de Garcilaso, en los poetas españoles de la época en fecha muy anterior a 1619. El ejemplo decisivo de Garcilaso, la imitación de los poetas italianos y la autoridad de Herrera en sus *Anotaciones* deciden la introducción definitiva de la voz *culto* en el léxico poético del siglo XVI, a partir de 1580. Como hemos visto, Gálvez de Montalvo la utiliza ya en 1582 en *El Pastor de Fílida* y Góngora la adopta en un soneto al Jurado de Córdoba don Juan Rufo, escrito en 1583 e incluído posteriormente en las *Flores de poetas ilustres,* de Espinosa (Valladolid, 1605).

Culto Jurado, si mi bella dama,
—en cuyo generoso mortal manto
arde, como en cristal de templo santo,
de un limpio amor la más ilustre llama—
tu Musa inspira, vivirá tu fama
sin invidiar tu noble patria a Manto.
(234, p. 466.)

Por influjo de Góngora aparece, sin duda, en *La Austríada,* de Juan Rufo (Madrid, 1584), el jurado cordobés, a quien iba remitido el precedente soneto; aludiendo al duque de Sesa:

Y con obras heroicas adquirido
El título de padre de soldados,
El primor de la vida cortesana,
Y el de la *culta* lengua castellana.
(V, p. 27 b.)

Aparece también en las *Varias Poesías* de Hernando de Acuña (Madrid, 1591), aludiendo al estilo:

En nuestro pastoral estilo y llano,
me has de contar lo que se te ofreciere,
dexando el *culto* y ornamento vano.

(Egloga, p. 79.)

Simultáneamente, el influjo de la poesía italiana, a través de la figura del Tasso, mantiene la boga de una expresión que cobra un auge creciente. Véase este pasaje del *Rogo Amoroso,* de Torquato Tasso:

Quali a te, quali per sí *colti* versi
Render doni potró degni de'l canto?

(vs. 142-3, p. 877.)

Lo usa ya Lope de Vega en las *Rimas* (Madrid, 1602), en el soneto *Al Doctor Arjona*:

Celoso Apolo en vuestra sacra frente
más bello que en su curso el laurel mira,
culto escritor, cuya divina lira
merece ser estrella eternamente.

(Son. 157, p. 67.)

Baltasar de Alcázar, en una epístola en tercetos, *En elogio de la Conquista de la Bética, poema de Juan de la Cueva,* obra publicada en Sevilla en 1603:

El famoso valor del Mauro bando
Y el del Hesperio, a quien el *culto* Cueva
Va con su vivo ingenio eternizando.

(vs. 4-6, p. 242.)

Juan de Arguijo, en un *Soneto a Lope de Vega Carpio,* publicado en los preliminares de *El Peregrino en su patria* (Sevilla, 1604):

un Peregrino en su fortuna aspira
por la voz dulce y cortesano aviso
del *culto* Lope...

(pág. 15.)

Cristóbal de Mesa, en el poema *La Restauración de España* (Madrid, 1607):

Baltasar de Escobar, que nuestro idioma
Honra en tan *culto* estilo extraordinario.

(pág. 142.)

Juan de la Cueva, en el *Ejemplar Poético*, cuya última redacción es de 1609:

Este tiene licencia en paz segura
de componer vocablos, y este puede
enriquecer la lengua *culta* y pura.

(Epístola I, vs. 133-5, p. 121.)

El propio Góngora lo utiliza una vez más en una *Loa*, ya citada, escrita en 1612, legítimo antecedente del texto del *Polifemo:*

musa hoy *culta* me dicte
cuanto el Boristhenes oya.

(67, p. 171.)

Lope de Vega, en *Los Pastores de Belén* (Madrid, 1612), lo aplica a un caso completamente distinto:

Europa al mundo, como el sol al día,
que en armas victoriosa, *culta* en traje,
las artes guarda y los ingenios cría.

(Lib. IV, p. 262.)

Es, pues, evidente, que Góngora al redactar los dos primeros versos del *Polifemo*:

Estas que me dictó, rimas sonoras
culta sí, aunque bucólica Talía.

no tenía por qué inspirarse en el pasaje tantas veces citado del Doctor Agustín de Tejada, en la canción *Al rey don Felipe, nuestro señor*, publicada en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605), que aun

siendo anterior a los tres últimos ejemplares aducidos, estaba precedido por la autoridad de una serie de poetas ilustres, desde Garcilaso al propio Góngora, pasando por Gálvez de Montalvo, Juan Rufo, Lope de Vega, Arguijo y Baltasar de Alcázar. Véase el pasaje a que aludimos de la canción de Agustín de Tejada:

Canción, detén el vuelo;
Que mayor lauro te promete el cielo
Cuando alcanzaba la britana gloria,
Oídos preste el mundo al verso *culto*.

(Lib. I, 15, p. 33.)

Para darse cuenta de que en los primeros años del siglo XVII era ya corriente el uso de este vocablo en la poesía española preculterana, podemos mencionar todavía dos pasajes del *Ejemplar Poético* de Juan de la Cueva, fechado en Sevilla, 1606:

Este tiene licencia en paz segura
de componer vocablos, y este puede
enriquecer la lengua *culta* y pura.

(Epístola I, 133-5, p. 121.)

Sin ser dél, ni sus leyes compelido
el *culto* Cangas hizo en tres canciones
la descripción de Pafo y la de Gnido.

(Epístola III, 256-8, p. 155.)

Aparece también en el *Soneto a Fernando de Herrera,* de Cervantes, escrito posiblemente en 1597, fecha de la muerte del gran poeta sevillano, pero conservado en un manuscrito posterior a la publicación del *Quijote,* en 1604:

el que, con *culta* vena, las sagradas
de Elicon y Pirene en muchedumbre
(libre de toda humana pesadumbre)
bebió, y dejó en divinas transformadas.

(*Poesías sueltas,* XXIX, r. 13-16, p. 80.)

La misma expresión aparece en el *Viage del Parnaso* (Madrid,

1614), en que Cervantes alude al gran poeta granadino Pedro Soto de Rojas, seguidor y amigo de Góngora:

Es Gregorio de Angulo, el que sepulta
la canalla, y con el, Pedro de Soto,
de prodigioso ingenio y vena *culta.*
(Cap. VII, p. 99, vs. 25-7.)

Aparece también, como clara reminiscencia de Garcilaso, en una composición conjeturalmente atribuída por el Padre Estala a Francisco de Rioja, y recopilada con esta salvedad por don Adolfo de Castro en el primer volumen de *Poetas Líricos de los Siglos XVI y XVII:*

Tan *culto* el plectro suena,
Que iguala, si no vence, tu camena
La de Minturno y Tasso,
Y es esplendor del español Parnaso.
(Silva XII, p. 386 a.)

A partir de la divulgación del *Polifemo* gongorino, en 1613, y la fulminante celebridad de aquel poema, la expresión *culto* adquiere una popularidad insospechada y, dejando aparte el uso de la acepción vulgar y satírica alusiva al estilo enfático y a la hinchazón retórica de los poetas y predicadores culteranos, persiste en su legítimo sentido en casi todos los escritores de la época. Es curioso hacer notar, a este respecto, que Giambattista Marino, tan profundamente influído por los poetas españoles como ha hecho notar Dámaso Alonso (1), adopta prontamente la expresión que en España sirve para designar la escuela poética de Góngora, para definir su estilo y manera poética. Aun cuando, como hemos visto, el uso de la voz *culto* en la acepción usada por Góngora es corriente en la poesía italiana desde Ariosto a Torquato Tasso, creo que debe atribuirse al influjo español su aparición en el siguiente pasaje de *La bruna pastorella,* idilio publicado en *La Sampogna* (París, 1620):

Già dal gran vecchio Alcippo
Gli elementi imparai de la prim'arte;
Non ch'io però di penetrar mi vanti
Del *culto stile* i magisteri occulti.
(Idilii Pastorali, I, p. 252-3.)

(1) Vid. *Lope despojado por Marino,* R. F. E., XXXIII, 1949, págs. 110-143.

En la misma acepción y sentido que utilizamos modernamente esta palabra, aparece usada ya por Góngora en una carta *Al Doctor Don Tomás Tamayo de Vargas,* fechada el 18 de junio de 1614:

> "Al Sor. don Francisco de Córdoba se lo comuniqué, y sabe tanto de todo, que es tan malo de vencer en cortesías como en buenas letras. Creo que escribió a V.m. de que resultaría la correspondencia que yo deseo entre personas tan bien nacidas y *cultas.*"
>
> (3, p. 959.)

Este pasaje confirma decisivamente que en el léxico de Góngora *culto* no posee la mera significación retórica de cultivado, limado y perfecto, sino la acepción legítima de erudito y docto, en oposición a rústico y vulgar. Es esta oposición la que señala, a fin de cuentas, el verso del *Polifemo* que estamos estudiando: *culta sí, aunque bucólica Talía,* y la que plantean los famosos versos de Paravicino en su romance a Góngora:

> Hijo de Córdoba grande,
> padre mayor de las Musas
> por quien las voces de España
> se ven de bárbaras, *cultas.*
>
> (fol. 63.)

En lo que respecta a la aparición oficial de este cultismo, Dámaso Alonso señaló ya en *La lengua poética de Góngora* que aparece por vez primera en Juan de Mena y el Cartujano, y que fué registrado tardíamente por Jean Palet en su *Diccionario* (París, 1604) con la acepción de "honneur, cult", y por César Oudin en el *Tesoro* (París, 1616) como "elabouré, orné, poly".

4. **aunque bucólica.**—El sentido de este pasaje ha sido explicado confusamente por los comentaristas que, entregados a doctas disquisiciones sobre el origen de los versos bucólicos y la costumbre de invocar a la musa pastoril, no han percibido la tradición poética que recoge Góngora en sus versos. Pellicer, en las

Lecciones Solemnes, se ha limitado a subrayar el sentido del pasaje gongorino con una versión libérrima, pero certera: "*Aunque Bucolica:* con aseo, aunque de cosas del campo" (n. 4, col. 9). Salcedo Coronel silencia la interpretación de la frase gongorina para disertar sobre la musa bucólica. Y sin embargo, la construcción adversativa que Góngora utiliza en este verso tiene una fuente clásica fácilmente perceptible y que procede nada menos que de la Egloga III de Virgilio:

Pollio amat nostram, *quamvis est rustica,* Musam.
(v. 84.)

El matiz adversativo, fuente directa de Góngora, se pierde en la versión de Fray Luis de León:

Mi musa pastoril ha contentado
A Pollio...
(T. I, p. 287, vs. 118-9.)

Pero se conserva en la fidelísima y clásica traducción en prosa de Diego López (Valladolid, 1601):

"Pollion ama nuestra Musa, *aunque sea rústica.*"
(pág. 7 a.)

La persistente imitación virgiliana que inspira la mayor parte de la producción eglógica renacentista hace que esta reticencia del gran poeta latino, alusiva a los temas rústicos y campesinos propios de la poesía bucólica, se transmita con reiterada insistencia a la lírica del Renacimiento. En la poesía española del siglo XVI la encontramos repetidas veces, siempre en una construcción adversativa, en la lírica de Herrera, fiel seguidor de Virgilio. Véase el siguiente pasaje de la égloga *Amarilis* del manuscrito de 1578, publicado en las *Rimas Inéditas:*

Aquí viere sonar alegremente,
estando tú presente
con las ninfas hermosas,
coronada de rosas,
sus versos, *aunque rústicos,* pastores,
llenos de blandos celos y de amores.
(Egl. III, 187-192, p. 148.)

En la dedicatoria de la Egloga IV del mismo Herrera, incluída también en el manuscrito de 1578:

> Esta *musa* recibe aora en tanto,
> *aunque silvestre* suena,
> y admite de pastores el lamento.
>
> (Egl. IV, 21-23, p. 189.)

En la Canción I *Al Conde de Gelves,* perteneciente asimismo a las *Rimas Inéditas* de Herrera, el giro adversativo se utiliza para imprimir al poema un matiz convencional de humildad y modestia por parte del poeta:

> *aunque* con debil canto
> *mi simple musa y mal exercitada*
> no pueda subir tanto
> que sea comparada
> con la del Tajo insigne y consagrada.
>
> (Can. I, 6-10, p. 51-2.)

Aunque con menos modestia, Herrera utiliza una construcción idéntica en la Canción II de la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582), dedicada a don Fernando Enríquez de Ribera, marqués de Tarifa, a quien dedicó también aquella edición de sus poesías:

> A la grandeza vuestra
> no ofenda *el rudo son de osada lira;*
> que en lo poco que muestra,
> glorioso Fernando,
> *aunque desnuda de destreza* espira,
> el curso refrenando
> el sacro Esperio río
> mil vezes se detuvo al canto mío.
>
> (Can. II, vs. 1106-1113, p. 68.)

Salvo el último, en todos estos casos es evidente la inspiración virgiliana y la coincidencia unánime del poeta en reconocer la condición rústica de su musa pastoril. Una alusión idéntica aparece en la Egloga IV de Barahona de Soto, publicada con el título de *Canción a Dó-*

rida en la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres,* ordenada por Juan Antonio Calderón (año 1611):

Sus dedos ocupó de suave cítara
De blanda haya cóncava,
Y desde canto el paladar y labrios,
Que, *aunque grosero y áspero,*
Los ojos hizo de mil ninfas húmedos.

(Lib. I, 28, p. 50.)

Aparece también, aludiendo con fingida modestia a la humildad de sus versos en una canción del Doctor Agustín de Tejada, publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

Préstale oído atento
Al son confuso de mi sordo acento;
Que *aunque suene mi voz baja y confusa,*
No es de tan poca estima,
Que no humillase la soberbia cima
Del sacro Pinto, a cercenar mi musa,
Con sus tiernas querellas,
Del aire y cielo las regiones bellas.

(Lib. I, 83, p. 97.)

Independientemente de la construcción adversativa iniciada por Virgilio e imitada por Herrera, Barahona de Soto, Agustín de Tejada y el propio Góngora, son muy frecuentes en la poesía bucólica las alusiones a la condición rústica o agreste de la musa pastoril del poeta al solicitar atención e indulgencia para sus versos. Véanse algunos ejemplos, elegidos al azar, entre los poetas anteriores a Góngora. En la dedicatoria al rey don Juan de la *Fábula del Mondego* de Francisco Sa de Miranda:

Y viendo que baxais vuestros oídos,
por esa tan amable mansedumbre,
al canto pastoril, medio dañado,
quizá moveré más hacia la cumbre
del muy alto Parnaso...

(T. I, p. 80, vs. 15-19.)

En el *Epitalamio Pastoril* del mismo Sa de Miranda:

> *aunque* al palacio no convenga tanto
> *la zampoña aldeana,* aún poco abierta.
>
> (T. I, p. 264, vs. 10-11.)

En la Egloga primera de la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán:

> Mas si esta *agreste Musa* haze el caso
> tu nombre sonará príncipe mío.
>
> (T. II, p. 139.)

En la Egloga de *Alción y Caustino* de Juan de la Cueva:

> Dad a mi humilde canto grato oído
> vos montes, fieras, rio, aves, viento,
> que en lo más apartado y escondido
> se oyga nuestro *rústico instrumento.*
>
> (Sedano, vol. IV, p. 362.)

> ¿Cuando jamás mi *Musa campesina*
> mereció que tal gloria se le diese,
> qual has dado al humilde canto mío?
>
> (pág. 365, ibíd.)

> sino es que tener yo tu compañía
> tuvo valor la indina *Musa* mía,
> criada entre montañas,
> egercitada entre *rústicas* cabañas.
>
> (pág. 366, ibíd.)

Vemos, pues, que la fórmula virgiliana *Polion ama mi Musa, aunque rústica,* al pasar a la poesía eglógica renacentista, casi siempre en las dedicatorias, se convierte en una fórmula de cortesía y modestia del poeta para solicitar atención a su canto, elaborada casi siempre sobre este esquema: *Escucha mi Musa, aunque rústica.* Los dos términos de esta fórmula admiten innumerables variaciones que no alteran el esquema fijado. Así en Herrera encontramos: *sus versos, aunque rústicos; esta musa, aunque silvestre,* y en Barahona de Soto: *deste canto, aunque*

grosero y áspero. Queda reservada para Góngora la más perfecta elaboración de la fórmula virgiliana en el segundo verso del *Polifemo,* síntesis perfecta de la filiación estética del poema:

culta sí, aunque bucólica Talía.

En este verso Góngora ha procedido, con su proverbial erudición humanística, a la sustitución de dos términos del esquema clásico por una denominación más precisa y exacta. Por una parte, la sustitución de la alusión imprecisa y genérica a la *Musa* que aparece en el texto de Virgilio, por una referencia precisa a *Talía,* musa de la poesía bucólica. Por otra, la consiguiente sustitución del epíteto *rústica* que aparecía en el verso virgiliano, por *bucólica,* calificativo más apropiado a la musa pastoril. Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* señala certeramente la estirpe clásica del epíteto *bucólica* que Góngora otorga a Talía, identificándola con la βουκολικας μοίσας de Teócrito (Idilio I, *Thyrsis,* verso 20):

> "Con erudicion la llamó Bucólica, porque trata de Heroe grossero, pastor, y materias rusticas, a imitacion de Teocrito, que la llama *Bucolica musa,* Eidil. I, y *Bucolicum carmen* en el 5" (Nota 4, col. 9).

Como hemos visto, el cultismo *bucólica* no aparece en ninguno de los pasajes anteriormente citados y es, desde luego, muy poco frecuente en la poesía española del siglo XVI. Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora* (pág. 97) señaló ya que su inclusión por vez primera en un diccionario tiene lugar tardíamente en el *New Spanish and English Dictionary* de John Stevens (Londres, 1706), aunque aparecía ya en el *Quijote.* Por nuestra parte, sin proceder a una búsqueda exhaustiva, podemos señalar algunos precedentes anteriores a Góngora que señalan una vez más a Herrera como el gran introductor de cultismos de la literatura española del siglo XVI. En efecto, la expresión aparece ya usada en las *Anotaciones* herrerianas (Sevilla, 1580):

> "consta que el verso esámetro sea el primero de todos, porque ninguna cosa se lee mas vieja en algun otro genero de verso; i el *Bucólico,* i el de los Eroes se trata en él."
>
> (pág. 405.)

Lo encontramos en *El Pastor de Fílida* de Luis Gálvez de Montalvo Madrid, 1582); en una égloga en esdrújulos:

> No hagas más escándalos, satírico,
> ni presumas de lírico y *bucólico.*
>
> (Sexta parte, p. 466 b.)

En *La Arcadia* de Lope de Vega (Madrid, 1598); también en una égloga en esdrújulos, titulada *Galafrón y Leriano:*

> No hizo Grecia por su reina argólica
> más que yo haré por esta fiera célica,
> *aunque en estilo y profesión bucólica.*
>
> (Lib. II, p. 120.)

Como puede verse, es éste el único antecedente gongorino que incluye al propio tiempo el giro adversativo iniciado por Virgilio, y la sustitución del epíteto *rústica* por *bucólica* aplicado a la musa o al estilo del poeta. Sin que sea lícito aventurar la hipótesis de un influjo lopesco en el texto de Góngora, cabe señalar este pasaje como el más próximo antecedente estilístico del verso gongorino. Cabe citar además el uso frecuente de Juan de la Cueva en el *Ejemplar Poético* (Sevilla, 1606):

> Vaya adelante mi honoroso intento
> y al son ahora de la agreste Musa
> cantemos el *bucólico* argumento.
>
> (Epístola III, 359-360, p. 158.)

> Y en los versos que ahora ofrece el Arte
> del cómico, y *bucólico,* y el claro
> trágico, igual al épico de Marte.
>
> (Epístola III, 19-21, p. 149.)

> Si de ti la *bucólica* se ama,
> y quieres hacer églogas...
>
> (Ibid. 478-9, p. 161.)

El cultismo que estudiamos aparece incluído en la *Silva de Conso-*

nantes Esdrúxulos publicada como apéndice en el *Arte Poética Española* de Juan Díaz Rengifo (Salamanca, 1592) —pág. 289, O. I.— Sobre los versos bucólicos diserta doctamente Juan Pérez de Moya en la *Philosophia Secreta* (Madrid, 1585):

> "El verso bucólico es cantar de pastores, aunque quiere decir cantar de boyerizos, porque ellos son de los mayores ganados entre todos los pastores; y el nombre tómase de lo más digno, mas entiéndese de todos los pastores, no da más que sean de vacas que de ovejas, que de otros ganados; así lo dice San Isidoro;
> ... Quiere decir, cantar bucólico se nombra de los bueyes, porque es la parte mayor o más principal, aunque en ello se introduzcan palabras de cabrerizos y de ovejeros, y porque los pastores son a Apolo consagrados, y estos cantares sean de pastores, por esto el cantar bucólico se consagra a Apolo." *Artículo XI, Por qué consagraban a Apolo el verso o cantar bucólico.* (Lib. II, capítulo XIX, tomo I, p. 210.)

El propio Góngora usa nuevamente esta expresión en las *Soledades:*

> Ruda en esto política, agregados
> Tan mal ofrece, como construídos
> *bucólicos* albergues, si no flacas
> piscatorias barracas...
>
> (II, 946-9.)

En cuanto al verdadero sentido de la expresión gongorina, *culta sí, aunque bucólica Talía,* a la luz de los antecedentes que hemos estudiado y al sentido de los dos epítetos contrapuestos en el verso del *Polifemo,* es evidente que alude orgullosamente a la cultura y erudición poética con que ha elaborado un tema bucólico o pastoril, considerado por los preceptistas del Renacimiento como poco apto para el ornato y erudición de un poeta culto. Por otra parte, Góngora no escribe propiamente un poema pastoril, sino una fábula mitológica protagonizada por pastores. De ahí que su elaboración pueda ser culta a pesar del tema bucólico en que se inspira. No cabe olvidar que la fábula del *Polifemo* no responde en manera alguna a las leyes de la poesía eglógica y que

su carácter bucólico estriba únicamente en la condición de pastor del égloga pastoril renacentista:

> "La materia desta poesía es las cosas i obras de los pastores, mayormente sus amores; pero simples i sin daño, no funestos con rabia de celos, ni manchados con adulterios: competencias de rivales, pero sin muerte i sangre. Los dones, que dan a sus amadas, tienen más estimación por la voluntad, que por el precio; por que envian mançanas doradas, o palomas cogidas del nido. Las costumbres representan el siglo dorado. La dicion es simple, elegante, los sentimientos afetuosos i suaves. Las palabras saben al campo i a la rustiqueza de l'aldea; pero no sin gracia, ni con profunda inorancia i vegez, por que se tiempla su rusticidad con la pureza de las vozes proprias al estilo" (pág. 407).

Como puede verse, pese a la condición del pastor ciclópeo, y a los amores idílicos de Acis y Galatea, la fábula de Góngora no cumple ninguno de los requisitos esenciales de la poesía eglógica renacentista.

5. Talía.—La alusión de Góngora a Talía, como musa bucólica y pastoril, y no como musa de la comedia, ha dado origen a numerosas disquisiciones de los comentaristas. Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* plantea ya el problema de su verdadera identidad, constantemente debatido por los mitólogos del Renacimiento a causa de la confusión provocada por la mención de su nombre en el coro de las gracias y de las musas:

> "*Talia,* sobre si fue una de las Musas, o de las Gracias pleitean Orfeo... y Plutarco. Ambos la ponen en el numero de las Gracias... pero sea Musa, o Gracia, ambos coros concurrian a la inspiración del poeta en juizio de Marsilio Ficino, *epist.* 14. *Musas a nobis Gratiasque accipiunt.* Quien deseare muchas noticias de Talía, rebuelva la *Mithologia de las Musas* de Linocerio. Sólo aquí advertiré con quanta propiedad D. L. truxo a versos Bucolicos a Talia, por ser ella la que inventó la Agricultura, como se lee en el Escoliastes de Apolonio" (Nota 5, col. 10).

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* justifica en primer lu-

gar el epíteto de bucólica otorgado a Talía, y después el de culta, considerándola como una de las musas:

> "BVCOLICA TALIA / Pastoral Musa: llamala assi, porque canta de Polifemo, que era pastor o cabrero. Este genero de versos que los antiguos llamaron bucolicos, muchos opinan que los compusieron primeros los pastores Siracusanos... Llamanse Bucolicos de la mayor parte, porque incluían en ellos las palabras y canticos de los pastores y cabreros" (fol. 313 v.)

Tras esta aclaración, manifiestamente extraída de la *Philosophia Secreta* de Pérez de Moya, Salcedo nos da más especial noticia de Talía:

> "THALIA / Vna de las nueve Musas. Geronimo Angueriano la llama culta, de quien lo tomó D. L.
>
> *Floreat, & studiis culta Thalia tuis.*
>
> Los antiguos atribuyeron a cada Musa su genero de poesia; y segun Virgilio le dieron la Comedia a Thalía:
>
> *Comica lascivo gaudet sermone Thalia.*
>
> También le atribuyeron la invención de la agricultura, como lo observó Germano ex interprete Apollon. Y los versos pastorales. Virg. Egl. 6.
>
> *Nostra nec erubuit sylvas habitare Thalia.*
>
> (fol. 314.)
>
> A quien imitó nuestro Poeta."

Pedro Díaz de Ribas, en sus *Discursos apologéticos por el estilo del Poliphemo y Soledades,* saqueados sin tasa por Salcedo Coronel, según él mismo confiesa, había ya anotado este pasaje en términos muy semejantes:

> "Atribuyeron los antiguos a cada genero de Poema su Musa: i parece que apropiaron la Comedia a Thalia, Virgilio o Ausonio en los atributos de las Musas.
>
> *Comico lascivo gaudet sermone Thalia.*

Tambien le atribuyeron los Poemas festivos y jocosos; empero muchas vezes confundieron los Poetas los oficios de las Musas i a diferentes generos de versos atribuyeron una Musa. Assi Virgilio hablando de los pastoriles, Eglo. 6, dice:

Nostra nec erubuit cylvas habitare Thalia."

(fol. 180-180 v.)

Por su parte, el Licenciado Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo,* señala certeramente la equivalencia *Talia* =*Musa,* en realidad ya entrevista por Salcedo al interpretar *bucólica Talía* como *Pastoral Musa:*

"*Talia.*—Nombre propio de una de las Musas. Mas aquí (lo cual nadie a notado) se toma no propia sino apelativamente por cualquiera dellas, i tanto vale dezir *culta Talia,* como *culta musa.* Porque sino diremos que Don Luis erró en no dar al epíteto *culta,* el articulo que nuestra lengua tanto pide."

(fol. 282.)

Las aclaraciones, un tanto confusas, de los comentaristas proceden del caos de indigesta erudición que los grandes mitólogos del Renacimiento han volcado infructuosamente sobre los atributos y oficios de las musas, y en gran parte, también, de lo insólito del uso virgiliano que convierte a Talía en la musa pastoril. Hesíodo, en la *Teogonía.* cita ya a la amable Talía como una de las tres gracias:

"Eurínome, la hija del Océano, la de apetecible belleza, hubo de él (Zeus) las tres Gracias, de hermosas mejillas —Aglaya, Eufrosine *y la amable Talía*—, cuyos párpados causaban desfalleciente amor, y cuyo mirar aparecía dulce debajo de las cejas."

(vs. 907-911, p. 64-5.)

Pero en otro pasaje la incluye en el coro de las nueve musas:

"Esto, pues, cantaban las Musas, que poseen olímpicos palacios, las nueve hijas engendradas por el gran Zeus: Clío, Euterpe,

Talía, Melpómene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope, la más noble de todas por ser la que acompaña a los venerables reyes."

(vs. 75-80, p. 10-11.)

Ahora bien, dejando aparte su reiterada aparición como una de las Gracias, Talía, que se convirtió, como es sabido, en la musa de los festines y de la comedia, fué en los orígenes una musa rústica y agrícola que, como las divinidades campestres, llevaba en la mano un cayado de pastor. Ello explica su aparición en los primeros versos de la Egloga VI de Virgilio como la musa de la poesía bucólica:

Prima Syracosio dignata est ludere versu
Nostra, nec erubuit silvas habitare *Thalia.*

(vs. 1-8.)

Véase la deliciosa versión castellana, en metro tradicional, que aparece en la *traslación de las "Bucólicas" de Virgilio* por Juan del Enzina, publicada en su *Cancionero* (Salamanca, 1496):

Mi primer musa Talía
Ha gasajo e alegría
A Teócrito imitar,
E por las silvas morar
Sin empacho e medrosía.

(Egloga Sexta, p. 292.)

Y junto al agridulce sabor medieval de la versión de Juan del Enzina, que conserva toda la gracia popularista de la poesía de cancionero, véase la traducción en verso del eruditísimo Fray Luis de León:

Primero con el verso siciliano
se quiso recrear la musa mía,
y no se desdeñó del trato humano,
y pastoril vivienda *mi Thalía.*

(Egl. VI, 1-4, t. I, p. 310.)

El exacto sentido de los versos virgilianos aparece, sin embargo, con mayor relieve en la fidelísima versión en prosa de Diego López.

"Nuestra Musa la primera tuvo por bien escribir con verso Syracusano, ni tuvo verguença habitar en las florestas."

(Egl. Sexta, p. 11 a.)

Como puede verse, la equivalencia virgiliana *Talía* = *Musa* ha sido interpretada tan rígidamente por Diego López, que ha procedido a una sustitución inmediata de Talía por Musa. E incluso en el *Comento* que acompaña a su versión elimina por completo toda alusión a Talía en el comentario a este pasaje:

"Dize aquí el Poeta: Nuestra Musa la primera tuvo por bien escrivir con verso Siracusano, que se entiende Bucolico, como Theocrito."

(pág. 43 a.)

En la poesía clásica latina, la alusión a Talía, no como la musa bucólica de los pastores, sino como la musa inspiradora del poeta, aparece con extraordinaria frecuencia a partir de Virgilio. Y mientras en la égloga virgiliana la equivalencia *Talía* = *Musa* partía probablemente de una conciencia clara de sus atributos de musa agrícola y campestre, en los demás poetas latinos a partir de Ovidio, *Talía* es simplemente sinónimo de *Musa*.

En este sentido aparece en la epístola de Safo a Faón en las *Heroidas* de Ovidio:

Iugum nobis molle *Thalia* dedit.

(XV, 83.)

Que en la traducción clásica de Diego Mexía (Sevilla, 1608), aparece traducido libremente:

Hame *Talía* el alma enternecido.

(Epístola última, p. 370.)

Lo encontramos también en los *Fastos* de Ovidio:

Finierat voces Polyhymnia; dicta probarunt
Clioque, et curvae scita *Thalia* lyrae.

(Lib. V, 53-54.)

Que aparece en estos términos en la traducción clásica de Vincenzo Cartari (Venezia, 1551):

Fina qui detto avea Polinnia, quasi
Volendo dimostrar, che questo mese,
Dall'alta Maestà, sia detto Maggio,
E ciò conferma, e sommamente loda
La bella Clío, *e Talia, che la Lira*
Fa dolce risonar;

(Lib. V, p. 143, II.)

Pasaje en el cual Talía aparece excepcionalmente provista de la lira, en el coro de las musas. Pero la equivalencia típicamente ovidiana de Talía = Musa es un uso corriente en toda su obra. Véase en el siguiente pasaje del *Ars Amandi:*

Hactenus, unde legas quod ames, ubi retia ponas,
Praecipit imparibus vecta *Thalia* rotis.

(Lib. I, 263-4.)

En estos versos de las *Tristes:*

Utque ego majores, sic me coluere minores;
Notaque non tarde facta *Thalia* mea est.

(Lib. IV, 55-6, X.)

La equivalencia que hemos anotado en Virgilio y Ovidio no aparece en Horacio, pero no es menos importante su bellísima invocación al dios Apolo, el divino tañedor de la lira a quien la antigüedad clásica consagraba la poesía pastoral, maestro de "la armoniosa Talía", que en este pasaje de Horacio aparece como la musa predilecta del dios:

Doctor argutae fidicen *Thaliae,*
Phoebe, qui Xanto lavis amne crines,
Dauniae defende decus Camenae,
Levis Agyeu!

(Lib. IV, VI, 25-8.)

Pero la equivalencia reaparece en uno de los epigramas de Marcial:

> Si dare vis nostrae vires, animosque *Thaliae*
> Et victura petis carmina: da quod edam.
>
> (Lib. VIII, LXVII, 4-5.)

Traducido en verso por don Juan de Jáuregui:

> Si dar fervor y aliento *a mi Talía*
> Quieres, y autorizar mis versos, dame
> Que algunos ojos ame.
>
> (Canción, p. 110 a.)

La encontramos todavía en el panegírico *In Fl. Mallii Theodori Consulatum* de Claudiano:

> Audebisne, precor, doctae subjecta catervae
> Inter tot proceres, *nostra Thalia,* loqui?
>
> (Prologus, 1-2.)

Y en la versión castellana de la *Tebaida* de Estacio, traducida por el Licenciado Juan de Arjona:

> Del sagrado laurel se apercibía
> Para escuchar de nuevo *a su Talía.*
>
> (Lib. IV, p. 317, t. I.)

La inadvertencia de los comentaristas en señalar este uso clásico en la poesía latina, sólo percibido en el texto de Góngora por el Licenciado Andrés Cuesta, procede, como hemos dicho ya, de las confusas disquisiciones de los mitólogos del Renacimiento sobre los oficios y atributos de las Musas. Ya en la *Genealogia Deorum* de Boccaccio, primera enciclopedia mitológica del Renacimiento, muy leída en el siglo XVI gracias a la traducción italiana de Giuseppe Betussi da Bassano, *Genealogia de gli Dei* (Vinegia, 1554), se ignora por completo la equivalencia virgiliana adoptada por Ovidio y la significación de Talía como musa campestre y bucólica. En el capítulo consagrado a *Le nove Muse figliuo-*

le di Giove, se limita a mencionar a Talía como la cuarta de las Musas con la siguiente aclaración:

> "*La quarta é Thalia, cio é, capacità, come quasi sia chiamata Thithoalia, cio é mettente i germini.*" (Lib. XI, fol. 177 v.)

En la más importante enciclopedia mitológica del Renacimiento, los *Mythologiae, sive explicationum fabularum, Libri decem* de Natal Comite (París, 1583), saqueados sin tasa por los tratadistas posteriores, las doctrinas esotéricas de la *Genealogía* de Boccaccio dejan paso a la correspondencia astrológica de las Musas según las doctrinas pitagóricas. Estas doctrinas derivadas de la creencia de que las Musas no eran más que las almas de los astros, atribuyen Talía a la Luna y a los hombres nacidos bajo su signo, un temperamento lascivo y mudable:

> "*Nam qui e Luna, cum magis Thaliae naturae sint obnoxii, comica lascivia & petulantia delectantur.*" (Lib. VII, cap. XV, *De Musis,* p. 774.)

Casi todo el extenso capítulo de Natal Comite sobre las Musas fué traducido literalmente por Juan Pérez de Moya en su *Philosophia Secreta* (Madrid, 1585), que, a menudo, más que una obra original, es una versión libre de la *Mitología* del gran humanista francés. Véase en el capítulo *De Musas,* el pasaje sobre Talía, idéntico al de Natal Comite:

> "*Esto según que les atribuían los efectos de la Astrología, y tenían que los que en su nacimiento tuviesen a la Luna, entendida por Talía, por ser de temperamento húmedo, los inclinaba a cosas lascivas y a ser variables y mudables.*" (Lib. III, cap. XXIII, página 96.)

Si estas disquisiciones sobre Talía como musa cómica y lasciva no han ejercido el menor influjo en la obra de Góngora y han defraudado la erudición de los comentaristas, no cabe decir lo mismo del famosísimo manual de Juan Ravisio Textor, *Specimen Epithetorum* (París, 1518), reimpreso infinitas veces durante los siglo XVI y XVII como cantera inagotable de fórmulas y epítetos poéticos para la imitación renacentista. Vale la pena de transcribir aquí el pasaje correspondiente a la voz Talía, para darse cuenta de la importancia de esta obra como

fuente de erudición poética de segunda mano entre los poetas del Renacimiento:

THALIA

Fuit vna ex nouem musis.

Arguta	Comica lascivo gaudet sermone Thalia.	*Virg.*
Lasciva	Doctor argutae fidicen Thaliae.	*Ho. 4. Car.*
Docilis	Et quis lasciva vires tenuare Thaliae.	*Sta. 5. Syl.*
Tenera	Mnemosyne facili tradit praecepta Thaliae.	*Claud.*
Blanda	Qui tenere iocos Thaliae optetis.	*Pont.*
Casta	Ptolata est verbis blanda Thalia tuis.	*Faustus.*
Culta	Ter sonet aurata casta Thalia fide.	*Stroz. fil.*
Comica	Floreat & studiis culta Thalia tuis.	*Hier. Ang.*

(fol. 457 v.)

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* aduce como fuente directa de Góngora en lo que respecta al epíteto *culta Talía,* el verso de Jerónimo Angueriano que Ravisio Textor aduce como ejemplo del epíteto *culta* aplicado a Talía. Es evidente, como lo demuestra la cita escueta sin referencia de libro u obra, que el comentarista gongorino ha extraído su eruditísima fuente del pasaje de Ravisio Textor que acabamos de transcribir:

"Geronimo Angueriano la llama culta, de quien lo tomó D. L."

Floreat, & studiis culta Thalia tuis.

(fol. 314.)

Pero suponiendo que Góngora haya tenido presente este pasaje, que no parece haber influído en lo más mínimo en el verso que estudiamos, es muy posible que ello se deba a la lectura del *Specimen Epithetorum* de Ravisio Textor. Las poesías latinas de Jerónimo Angueriano, que me han sido inasequibles, no creo que fueran muy leídas en España a fines del siglo XVI, y probablemente Salcedo Coronel y el propio Góngora no tenían más noticia de su obra que la severa crítica de Julio

César Scalígero en los *Poetices Libri Septem* (Lyón, 1581), donde transcribía y comentaba dos de sus epigramas latinos. (Vid. Lib. VI, *Hypercriticus,* Caput IIII, *Recentiores,* pág. 787-8).

En la poesía española, la primera mención de Talía entre el coro de las musas aparece en la *Coronación* de Juan de Mena:

Vranía, Euterpé,
Calíope, Melpomené,
eran sus nombres sin brío,
Erato, Polymnia, Clío,
Thalía, Terpsicoré.

(C. 40.)

Junto a esta versión medieval del gran poeta cordobés, recuérdese la deliciosa traducción de la Egloga VI de Virgilio por Juan del Enzina, en la que aparece por vez primera en la poesía española la *musa Talía* como inspiradora de los versos del poeta:

Mi primer musa Talía
Ha gasajo e alegría
A Teócrito imitar...

(pág. 292.)

En la poesía italiana del trescientos no hemos encontrado el uso virgiliano Talía = Musa, que no aparece en Dante, Petrarca ni Boccaccio, ni en los poetas de la escuela petrarquista que hemos podido consultar. Una alusión a Talía junto a Calíope, como musas inspiradoras del poeta, aparece en la epístola *Ad Alessandro Marzi* de Claudio Tolomei, publicada en sus *Versi e regole della nuova poesia toscana* (1539):

Indi per alto giogo, per aperto sovente vi chiamo,
Ecco la vecchia via, ecco la bella via,
Deh, se Calliope, *se dolce si porga Talia,*
Col vago sentiero tutti venite voi.

(Flora, II, p. 499.)

Sin embargo, la primera mención de Talía en la poesía española renacentista, tiene lugar en la fábula de *Hero y Leandro* de Boscán, no como musa o gracia, sino como una de las ninfas, y en consecuencia.

sin relación ninguna con el tema que estudiamos: Véase el pasaje a que aludimos en la primera edición de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

Estavan a sus pies todas las Nymphas:
D'hermosura y valor mas estimadas...
Allí'stavan, con los cabellos sueltos
Ondeando por sus blancos pescueços.
Estavan mas en esta compañia,
Cymodoce y *Thalia,* con Nisea,
Y la fresca Lycoris, con Cydippe,
La vna virgen, la otra poco antes
Provada, en los trabajos de Luçina.

(fol. 92 v.)

El primer poeta peninsular que adopta la equivalencia virgiliana Talía = Musa y que inicia su utilización en la poesía castellana es el portugués Francisco Sa de Miranda en la famosa *Fábula del Mondego.* El recuerdo de Virgilio es patente en la clarísima alusión de este primer pasaje:

Aquel tan alabado
Títiro Mantuano,
alzando el cantar llano
del campo, nos dexó sobrada escusa
de irmos tras *la su Talía ufana Musa.*

(T. I, p. 80, vs. 21-5.)

Pero el uso Talía = Musa sólo aparece en los últimos versos del idilio:

Por nueva prueva del antiguo cuento,
que *mi flaca Talía* os ha cantado...

(p. 103, vs. 15-16.)

Probablemente al ejemplo de Sa de Miranda, dejando aparte el evidente influjo de los modelos virgiliano y ovidianos que ya hemos mencionado, se debe su adopción por parte de Camoens. En efecto, en la Egloga IV de las *Rhythmas* (Lisboa, 1595) de Luis de Camoens, edición

príncipe publicada quince años después de su muerte, encontramos ya una alusión a Talía:

Em vós tenho Helicon, tenho Pegaso;
Em vós tenho Calíope, *em vós Talia*
E as outras sete irmãs do fero Marte.

(Egl. IV, 8-10, p. 54.)

Y en la Elegía V del mismo Camoens aparece usada como musa lírica:

Um varão sapiente, em quem *Talia*
Pôs seus tesouros, e eu minha ciencia.

(Eleg. V, 4-5, p. 220.)

En la poesía española renacentista, la equivalencia Talía = Musa aparece por vez primera en la *Elegía Quinta en la muerte de Don Joan Fernández de Heredia* de la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (Valencia, 1562):

Pues yo al humilde plectro no perdono:
romped silencio sabios este día
Talía encumbre el llanto al mayor trono.

(T. I, p. 79.)

Y especialmente en la *Elegía Sexta, en la muerte de Don Francisco Buyl,* del mismo autor:

Otra vez escuchar a la vislumbre
del bosque que illustró *nuestra Thalía.*

(T. I, p. 82.)

Aparece también en el Soneto a Alonso García, de Ramírez Pagán, donde utiliza la misma fórmula:

a donde cantan Tytiro y Sylvano
los versos que entonó *nuestra Thalía.*

(T. II, p. 78.)

Y nuevamente en el *Tropheo de Amor y de Damas* publicado también en la *Floresta de Varia Poesía:*

> tiempo es que tu favor agora pida
> *Thalía,* y nuevo acento al dulce canto.
>
> (T. II, p. 213.)

El verdadero introductor y divulgador de la equivalencia virgiliana y ovidiana Talía = Musa en la poesía española del siglo XVI es, sin embargo, Fernando de Herrera, en cuya obra aparece como uno de sus predilectos recursos poéticos. Gracias al precioso manuscrito de 1578, de donde proceden sus *Rimas Inéditas,* consta positivamente que aquel uso era ya familiar a Herrera en una época anterior a esta fecha. Así aparece en la Canción I, *Al Conde de Gelves;* en donde Talía equivale a la poesía:

> Solo puede *Talía*
> bivir, que con el tiempo nunca muere.
>
> (vs. 71-2, p. 53.)

Una invocación a la musa lírica por excelencia en la poesía herreriana aparece en la Canción IV, también de las *Rimas Inéditas:*

> Deçiende de la cumbre de Parnaso,
> con grave y noble y consonante lyra,
> cantando dulçe, *¡o tú, immortal Talía!,*
> y nuevo aliento al pecho mío inspira.
>
> (vs. 1-4, p. 94.)

Esta misma canción aparece en la edición de Pacheco de 1619, con algunas variantes en el pasaje citado:

> Deciende la cumbre de Parnasso,
> cantando dulcemente'n noble lira,
> *¡o tu, d'eterna juventud, Talia!*
> i nuevo aliento al coraçon m'inspira.
>
> (Lib. I, Canción IV, 1-4, p. 112.)

También lo encontramos en la Canción III de *Algunas obras* (Sevilla, 1582), edición preparada por el propio Herrera:

I porque las tinieblas,
fatal estorvo a la grandeza umana,
no ascondan en sus nieblas
el valor admirable,
haré qu'en vuestra gloria soberana
siempre Talía hable.

(Canción II, vs. 1186-91, p. 71.)

A partir de este punto, el uso se hace cada vez más frecuente en la poesía española del siglo XVI y primeros años del siglo XVII por obra de Lope y Góngora. En efecto, la equivalencia tantas veces citada aparece ya en el mismo sentido que usará tantas veces la poesía gongorina en *El Isidro* de Lope de Vega (Madrid, 1599):

Vos, Madrid, patria dichosa
deste labrador y mía,
oíd mi dulce Thalía,
que ya en mar tan espaciosa
llevo vuestra luz por guía.

(pág. 2.)

Por su parte, Góngora adopta ya este uso en una letrilla, *De unas fiestas de Valladolid en que no se hallaron los reyes,* escrita en 1603:

¿Qué cantaremos ahora
señora doña Talía,
con que todo el mundo ría
cuando todo el mundo llora?
Inspirádmelo, señora...

(120, p. 330.)

Es evidente que Góngora invoca en esta composición a Talía como musa efectiva y jocosa, pero en la época era ya corriente el uso posteriormente adoptado en el *Polifemo.* Así aparece en una epístola inédita

de las *Rimas* de Juan de la Cueva, cuyo original manuscrito está fechado en 1604:

Destos que con su bárbara poesía
Y ciencia de acarreto limitada
(O limetada) infaman *a Talía.*

(pág. 107.)

También había aludido a Talía, sin usar la equivalencia que estudiamos, el poeta Francisco de la Torre, en la Egloga V de *La Bucólica del Tajo,* publicada por primera vez por Quevedo en la edición de 1630 pero de redacción muy anterior a esta fecha:

La soberana Fílida y *la cara*
al cielo y mundo celestial Talía;
cuyas extraordinarias excelencias
ni en el cielo tuvieran competencias.

(Egl. V, p. 144, vs. 21-4.)

Tampoco utiliza la equivalencia virgiliana, Luis Vérez de Guevara en el *Elogio del Juramento del Serenísimo Príncipe Don Felipe* (Madrid, 1608), publicado por Joaquín de Entrambasaguas:

Tu sola Musa de la pluma mía
En mis versos inspira mientras canto;
Callen Euterpe Eufrósine *y Thalía,*
Pues de ingenio y beldad eres espanto.

(Oct. 4, p. 124.)

La equivalencia reaparece en el primer canto de la *Jerusalén Conquistada* de Lope de Vega (Madrid, 1609), revelando este uso, en el que precede por dos veces a Góngora, como típicamente lopesco:

perdona la humildad *de mi Talía*
que hay piedra que del brazo me derriba.

(Lib. I, t. I, p. 4.)

En las anotaciones que acompañan como apéndice el texto del poema, Lope escribe a propósito de este pasaje: "Aunque a la Musa

Thalía pintan más lasciva que trágica, Virgilio dixo en la Egloga VI: *Nostra nec erubuit sylvas habitare Thalia,* luego era grave."

A partir de la divulgación del *Polifemo* gongorino, en 1613, el influjo de los dos versos iniciales del poema:

> Estas que me dictó, rimas sonoras,
> *culta sí, aunque bucólica Talía.*

hace que la alusión a Talía como musa lírica se convierta en un tópico repetido mil veces en la poesía española del siglo XVII, no sólo en los escritores culteranos, sino entre los más acérrimos enemigos de Góngora. Para darse cuenta de la huella imborrable y del potentísimo influjo que ejerce en la poesía española del Barroco la obra del gran poeta cordobés, basta enumerar unos cuantos ejemplos que revelan bien a las claras cómo el ejemplo gongorino ha logrado extirpar de nuestra lírica cualquier alusión a Talía como musa de la comedia. Con anterioridad al *Polifemo* de Góngora, esta atribución clásica era aceptada y citada corrientemente por los poetas españoles del siglo XVII. Juan de la Cueva, en su poema *Los quatro libros de los Inventores de las Cosas,* escrito en 1607, y publicado por primera vez por Sedano *(Parnaso Español,* t. IX), en el siglo XVIII, mediocre paráfrasis en verso del famoso libro de Polidoro Virgilio, *De inventoribus rerum* (1499), le concede la invención de la comedia al enumerar los atributos de las Musas:

> Las sacras Musas fueron inventoras:
> de las historias fue la bella Clio;
> a Melpomene aplican las Tragedias;
> *las cómicas acciones a Talía;*
> Euterpe hizo resonar la flauta;
> Terpsícore el salterio con el plectro;
> la Geometría a Erato atribuyen;
> a la dulce Calíope las letras;
> la Astrología se la dan a Urania;
> el estilo retórico a Polimnia,
> y al dios Apolo presidiendo en medio.
>
> (Lib. II, p. 289.)

Cervantes, en el *Viage del Parnaso* (Madrid, 1614), todavía se limita a incluirla en el coro de las Musas:

Del árbol siempre verde coronadas,
y en medio la divina Poesía,
todas de nuevas galas adornadas:
Melpomene, Tersícore y *Talía,*
Polimnia, Urania, Erato, Euterpe y Clío,
y Caliope, hermosa en demasía.
(vs. 29-34, p. 196-7.)

Pero en los años posteriores a la divulgación del *Polifemo,* la imitación o recuerdo de Góngora está presente en todas las alusiones que encontramos. El influjo es todavía muy poco acusado en este pasaje de las *Coplas de Arte Mayor* de Antonio Mira de Amescua, a las profecías de San Francisco Javier (Madrid, 1622):

Mas callen Euterpes, *no digan Talías*
Mortales elogios de lince divino...
(pág. 423.)

Pero es ya claro en la canción panegírica de *El Dotor Mira de Amescua. Al Letor,* publicada en los preliminares del *Desengaño de Amor en Rimas* de Pedro Soto de Rojas (Madrid, 1623):

Estas las reglas son, para enseñarte
La dulce elocución, y la hermosura,
Con que su voz en números desata
La Espética Talía,
Que las esferas de Zafir trasciende.
(págs. 17-18.)

El propio Soto de Rojas adopta tempranamente el uso gongorino, que aparece ya en el soneto *Al Conde de Olivares,* publicado en los preliminares del *Desengaño,* y en consecuencia, desde 1623:

Rubio rayo a tus ojos, ni a tu mano
Orgulloso brillante se le atreve
Sin castigo de imperio soberano;
Talía sí, y presume, a tí se mueve,
Valor, que al oro abandonó profano,
Estimar dulce son de viento leve.
(pág. 8, vs. 11-16.)

Usa nuevamente el tópico que estudiamos, esta vez en el sentido estricto de la equivalencia Talía = Musa, adoptada por Lope y Góngora, en la dedicatoria de la Fábula de la Naya, inserta en el *Desengaño de Amor en Rimas:*

Pronunciará en sus cuerdas mi instrumento,
La dulce inspiración de mi Talía,
O la solicitud del pensamiento.

(vs. 24-26, p. 129.)

Alude nuevamente a Talía en la Egloga quinta, de *Fenixardo, Salicio y Lisardo,* publicada en la misma obra:

Mucho estimo Salicio tus mercedes,
haz pues el son, que dulce suena, y grave,
a Talía con él invitar puedes.

(vs. 6-8, p. 226.)

Y el mismo Soto de Rojas, una vez más la equivalencia virgiliana en la dedicatoria de *Los Rayos del Taetón* (Barcelona, 1639), con evidentes reminiscencias gongorinas:

Del discurso alentadas cuydadoso,
Que escudriñó las fieras y las aves,
Te ofrece excelso Conde mi Talía
Segunda vez en métrica armonía.

(Rayo crepúsculo, Oct. 1, p. 297.)

Lope de Vega, en cuya obra, como hemos visto, era peculiar el uso de la equivalencia Talía = Musa con anterioridad a Góngora, la utiliza con mucha mayor frecuencia en los años posteriores a la divulgación del *Polifemo* gongorino. La encontramos en un pasaje de la epístola a Fray Plácido de Tosantos, publicada en *La Circe* (Madrid, 1624):

Recibid *de mi rústica Talía*
sólo el deseo y voluntad conformes,
que nuevas almas para daros cría.

(pág. 330.)

En la epístola a don Antonio Hurtado de Mendoza, publicada en la misma obra:

después de celebrar la valentía,
las heroicas grandezas singulares
de este divino sol *vuestra Talía.*

(pág. 326.)

Aparece nuevamente en el *Laurel de Apolo* (Madrid, 1630):

Pero ¿por donde fué sin esta guía
quien tuvo *tan dulcísima Talía?*

(Silva III, p. 218.)

pues dando el primer paso
por *su dulce Talía*
subió a la esfera de la acción suprema.

(Silva VII, p. 276.)

Para todas las alusiones descriptivas de Talía posteriores a 1623 que se apartan acusadamente del uso de la equivalencia ya citada y del influjo gongorino, es preciso tener en cuenta que Giambattista Marino, en su famoso poema *Adone* (París, 1623) incluye una enumeración de los dones y atributos de Talía que es la más extensa de la poesía del siglo XVII, y que por su importancia vale la pena de transcribir aquí:

Era quivi *Talìa* fra l'altre ancelle,
Pur come Citerea nata di Giove,
Che le Grazie e le Muse avea sorelle,
Una delle tre dive e delle nove.
Più soave di lei tra queste o quelle
O la lingua o la mano altra non move.
Talìa, ninfa de'mirti e degli allori,
Talìa dotta a cantar teneri amori.

Costei d'avorio fin curvo stromento
Recossi in braccio, e giunta innanzi a loro,
Degli aurei tasti in suon dimesso e lento
Tutto pria ricercò l'ordin sonoro;
Indi con pieno, chiaro, alto concento
Scoccò dolce canzon dall'arco d'oro,
E fur pungenti sì, ma non mortali,
Le note a chi l'udì, ferite, strali.

Saggia Talìa, che'n sul fiorir degli anni
Fosti de'miei pensier la cura prima,
E meco in molli e giovanili affanni
Non senza altrui piacer cantasti in rima;
Tu lo mio stile debile su i vanni
Al ciel solleva onde i suoi detti esprima.
Sveglia l'ingegno, e con celeste aita
Movi al canto le voci, al suon le dita.

(VII, 229-231, p. 156.)

Si se tiene en cuenta el profundo y mutuo influjo existente entre Lope y Marino, y la profunda admiración lopesca por el gran poeta italiano, el título de uno de cuyos cantos del *Adone, La fontana d'Apollo,* consagrado al elogio de los grandes poetas grecolatinos y toscanos, le inspiró con toda certeza el nombre de *Laurel de Apolo,* no sería extraño que la lectura del citado pasaje de Marino hubiese inspirado a Lope la difusa descripción de Talía que aparece en el siguiente pasaje de aquel poema:

Mostróse luego con lascivo indicio
del nombre a quien Amor sus lances debe
la amorosa Talía,
vestida con gallarda bizarría
de verde lama, en que sacó bordadas
dos manos enlazadas...
terciado el manto al pecho,
todo de perlas y granates hecho
en hilo de oro puro,
y el coturno galán de azul oscuro,
porque por los espacios más lucidos
saliesen los jazmines atrevidos.

(Silva IX, p. 313-4.)

Este uso, sin embargo, no es corriente en la poesía lopesca ni en la lírica española del siglo XVII. La parodia burlesca de los versos de Góngora inspira, por ejemplo, el siguiente pasaje de la Sátira I del manuscrito 3.985 de la Biblioteca Nacional de Madrid, atribuída a Lope de

Vega por Joaquín Entrambasaguas *(Estudios sobre Lope de Vega,* tomo II, p. 262-5), y cuyo arranque es una reminiscencia de Herrera:

> Desciende con relámpagos y truenos,
> infúndeme, *sastrífera Talía,*
> mitológicos no, versos sastrenses.
>
> (pág. 262-5.)

Una alusión a Talía como musa bucólica y campestre aparece en el *Orfeo en lengua castellana* de Juan Pérez de Montalbán (Madrid, 1624), cuya atribución a Lope no parece muy convincente:

> *Thalía,* a quien se deve la memoria
> georgica del trigo, y del ganado,
> vino tan bella como el cielo admira
> la que se huyó de la mortal mentira.
>
> (Canto I, p. 41, vs. 2-5.)

Pero el uso de la equivalencia virgiliana, aprendida en los poetas clásicos, en Góngora y Lope, se impone casi unánimemente entre los escritores culteranos. La encontramos una vez más en la Egloga tercera, *Marcelo y Fenixardo,* del *Desengaño de Amor en Rimas* de Soto de Rojas (1623):

> A tí pues curso amado,
> y a la deydad, que guarda aqueste prado,
> en tu verde ribera,
> celebraran mi Abena, *mi Talia,*
> desde que nace hasta que muere el dia.
>
> (págs. 189-190.)

En la *Fábula de Siringa y Pan* de Fray Plácido de Aguilar, publicada en *Los Cigarrales de Toledo* (Madrid, 1624) de Tirso de Molina:

> A tanto estudio y a govierno tanto
> Ponga treguas *mi rústica Talía,*
> Rústica en voz y rústica en el canto
> Si en cañas siete su contento fía.
>
> (II, p. 158.)

En la *Fábula de Faetón* del Conde de Villamediana, publicada en la primera edición de sus *Obras* (Zaragoza, 1629):

Dulce fue, si letal, el blando accento
Del albergue, que entonces oportuno
Le fue con su letargica harmonia
Emulacion suave de *Thalia*.

(pág. 170.)

En la *Fábula de Apolo y Dafne* del mismo Villamediana:

Y tu claro motor de luz eterna
Presta a mi Lira inalterable día,
Pues tu mente Vatidica govierna
Los felizes progresos de *Thalia*.

(pág. 248.)

Buelve a soltar el Dios su voz atada
A los numeros claros de *Thalia*.

(pág. 261.)

El mismo, en la *Fábula de Europa,* en la dedicatoria al Duque de Alba:

Que si mi aliento inspira Aonio coro,
Numerosa te ofrece *mi Talia*
Voz, que puede por tuya, no por mia,
Articular del nieto de la espuma
La que de sus victorias fue la suma.

(pág. 289.)

El mismo uso encontramos en una silva de Gabriel del Corral en *La Cintia de Aranjuez* (Madrid, 1629):

Deste rustico cielo, gloria urbana,
Digo que la contienda soberana
Cantar pretendo: anime *mi Talia*
Minerva, y pues es tuya la victoria,
La voz no se desdeñe de ser mia.

(Lib. II, p. 137.)

Con evidentes reminiscencias gongorinas aparece en la *Fábula de*

Eco del Licenciado Tamayo Salazar, publicada en las *Obras* de Pantaleón de Ribera (Madrid, 1631):

En numero aunque acorde diltado,
En versos con los dedos mensurado
Canto, *culta Talia,*
Dictadme el armonia
Tocad los labios del licor sagrado,
Que de vos, no soñado,
Dictado si el acento
Podra llevar el viento.

(T. II, p. 210.)

Todavía menciona Talía como sinónimo de poesía, junto a otra de las musas, el severo Bartolomé Leonardo de Argensola, en la Epístola IV de sus *Rimas* (Zaragoza, 1634):

No se llegue a Euterpe *ni a Talía*
por más que alegue a Sócrates el necio
que en su verbosidad servil porfía.

(Epíst. IV, p. 313.)

Pero ya en la *Fábula burlesca de Apolo y Dafne* de Jacinto Polo de Medina (Murcia, 1634) encontramos una clara ridiculización del socorrido tema culterano, tantas veces repetido por los poetas del siglo XVII:

¡Vaya de historia pues, y hablemos culto!
Pero ¡como los versos dificulto!
Como la vena mía se resiste!
¡Qué linda bobería!
Pues a fe que *si invoco mi Talía,*
Que no le de ventaja al más pintado.
Ya con ella encontré, mi Dios loado.
Señora doña Musa, mi señora,
Sópleme usted muy bien ahora;
Que su favor invoco
Para hacer esta copla;
Y mire vuesarced como me sopla.

(pág. 207 a y b.)

Ello no impide que un poeta tan acusadamente clásico y anticulte-

rano como el Príncipe de Esquilache recurra una vez más a la equivalencia virgiliana, convertida ya en un tópico peculiar de la lengua poética del Barroco. En efecto, en el *Canto de Marco Antonio y Cleopatra*, publicado en la primera edición de sus *Obras* (Madrid, 1648):

> ¿Qué Musa como tú, bella María,
> podrá invocar mi espíritu cansado,
> y conseguir mi genio *igual Talía,*
> cuando mis versos fueren tu cuidado?
>
> (pág. 195.)

La ridiculización definitiva del tema en la poesía española del siglo XVII tiene lugar en la silva burlesca de *Hermafrodito y Salmacis* de don Antonio de Solís, publicada en el volumen de *Varias poesías sagradas y profanas* (Madrid, 1692), en la que el famoso dramaturgo e historiador califica agudamente la invocación inicial a Talía como "el pecado original de todo verso":

> A Hermafrodito, pues, con lindo aliènto,
> diré, tomando el pulso a mi instrumento,
> si me inspira; mas que feliz sería,
> si pudiesse empezarlo sin *Thalía,*
> que es Musa, que se usa, y no se escusa,
> y siempre en los principios esta Musa
> se mete; y es con termino perverso,
> pecado original de todo verso.
>
> (pág. 253.)

Todavía en el siglo XIX, en los albores del Romanticismo, el Duque de Rivas recuerda el inicio del *Polifemo* gongorino, y en la égloga *Adelfa (Imitación de Pedro de Espinosa)* inserta una típica alusión a Talía que constituye el postrer eslabón de la presente cadena temática:

> Estos humildes versos, *que Talía*
> *Me dictó* acaso, logren agradarte:
> Y escucha al son de la campestre avena
> De mis zagales la canción serena.
>
> (T. I, p. 74 a.)

6. Oh excelso Conde.—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta:

> "*O excelso Conde,* habla con el señor Conde de Niebla Principe grande, que esso dize el titulo de excelso, *o gran Conde...* derivase de *excello,* que significa aventajar, y de aí *Excelencia,* cortesia reverente permitida oy a los Grandes que se cubren delante de los S. C. A. Reyes de España, y tienen assiento en la Capilla Real por señal de su grandeza, reverencia, no de oy, sino muy antigua el llamar *Excelencia* a los Proceres mayores, como parece por S. Gregorio Magno, que honró con este atributo a Iorge Prefecto de Italia *lib. I. epist. 22. Bonitatem vestrae Excellentiae...* Y por ser el señor Conde de Niebla primogenito del Excelentissimo Duque de Medina Sidonia de la ilustrissima estirpe de GVZMAN, que tantos Reyes ha dado a Castilla, merece el renombre de excelso" (Nota 6, cols. 10-11).

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* se limita a apostillar lacónicamente: "El Conde de Niebla" (fol. 314).

El cultismo *excelso,* derivado del latín *excelsus,* en su doble acepción de "elevado, alto, eminente", aplicada a la altitud material de una persona o cosa, y de "superior, aventajado, eminente en dignidad o excelencia", aplicado a la condición moral, aparece muy tardíamente en castellano y es usado raramente por nuestros primeros renacentistas. Dejando aparte la acepción primera, empleada por Góngora en otro pasaje del *Polifemo* (Octava LXII, v. 490, *excelsa roca),* donde será estudiada oportunamente, la que encontramos en este pasaje de la dedicatoria al Conde de Niebla, se encuentra usada por vez primera en la Canción V de Fernando de Herrera, *Al Santo Rei Don Fernando,* publicada en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

> Pero en tantos triunfos i vitorias
> lo que más te sublima i esclarece,
> ¡de Cristo o *ecelso* capitán, Fernando!...
>
> (vs. 2745-7, p. 143.)

Herrera lo había usado ya en la *Canción a la batalla de Lepanto,* publicada en la *Relación de la guerra de Cipre* (Sevilla, 1572):

> Mas tú, fuerça del mar, tú, *ecelsa* Tiro,
> que en tus naves estavas gloriosa...
>
> (vs. 171-2, p. 14.)

Y lo encontramos de nuevo en la Elegía I de *Algunas obras* (Sevilla. 1582):

> con otra voz menos *ecelsa* i pura,
> pero sublime, i que rudeza umana
> desdeña, i sólo la virtud procura.
>
> (Eleg. I, 406-8, p. 27.)

Y en la Canción V, "Esparze en estas flores", de la misma edición:

> pues la *ecelsa* Eliodora
> ya muestra su belleza...
>
> (Canción V, vs. 2159-60, p. 118.)

Por influjo de Herrera es adoptado por Juan Rufo en *La Austríada* (Madrid, 1584):

> Ni tampoco me importa por agora
> Recopilar los hechos y grandeza
> De nuestra *excelsa* casa, engendradora
> De felice y augusta fortaleza.
>
> (XI, p. 57 b.)

Y aparece también en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

> La *excelsa* causa del honor divino
> Que causa a Monserrate *excelsa* gloria.
>
> (I, p. 504 a.)

Y en este otro pasaje de la dedicatoria, en un giro análogo al de Góngora:

> Y vos, *excelso* rey, en quien el cielo
> Nos muestra con tan ciertas esperanzas
> Aquel valor del padre y del abuelo.
>
> (I, p. 504 a.)

Góngora, además del presente pasaje del *Polifemo,* usa este cultismo en muy contados casos. En 1617, en el soneto *Al Conde de Lemus, viniendo de ser Virrey de Nápoles:*

> O Aguila de Castro, que algún día
> será para escrivir tu *excelso* nido
> un cañón de tus alas pluma mía.
>
> (345, p. 526.)

En 1621, en las *Nenias en la muerte del Señor Rey Don Filipe III:*

> Rey yace *excelso;* sus cenizas sella
> esta aguja eminente.
>
> (410, p. 623.)

Y en 1623, en el soneto *Al Marqués de Velada, herido de un toro que mató luego a cuchilladas:*

> Con razón, gloria *excelsa* de Velada,
> te admira Europa...
>
> (371, p. 540.)

Sin embargo, pese a los precedentes mencionados, el cultismo *excelso* no figura en el *Tesoro* de Covarrubias, en su edición de Madrid, 1611.

7. en las purpúreas horas.—Como en tantas ocasiones, la ilustración de los comentaristas a este pasaje es confusa y divagatoria, con atisbos certeros y parciales, que si esclarecen el sentido del texto, ignoran por completo el esquema o la fórmula estilística adoptada por Góngora. Así Pellicer, después de una pintoresca divagación acerca de la costumbre de los antiguos poetas "de dormir con lampara, cera, y estilo para apuntar los conceptos consultados con la almohada, y dictados del desvelo al amanecer", escribe:

> "Muchas razones ay porque llame a las *horas* del amanecer *purpureas,* pues Catulo la dixo *lux purpurea, in nuptiis Pel...* Pue-

dese entender *purpureas horas* en el sentido mismo que *cisnes purpureos* en Horacio, *nieve purpurea* en Albinovano, *luz purpurea* en Virgilio, que todo se entiende *hermoso,* como yo pruevo en mi Fenix, Diatribe 3" (Nota 7, col. 12).

Aun cuando es cierto que en latín el adjetivo *purpureus* puede tener la significación que Pellicer aduce en este último pasaje de su comentario (1), es evidente que el siguiente verso: *que es rosas el alba y rosicler el día,* demuestra bien a las claras que Góngora lo utiliza como adjetivo cromático en la acepción corriente. Por su parte, Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* anota concisamente:

> "—En las pvrpvreas horas / Las del amanecer, porque entonces está el ingenio mas facil para exercitarse en qualquier estudio, principalmente en los versos..." (fol. 314).

Ni esta aclaración, ni las disquisiciones posteriores en que, siguiendo a Díaz de Ribas, demuestra con las razones de los filósofos por qué la hora del alba es más propicia a la inspiración poética, añaden luz alguna al tema que estudiamos. Es preciso rastrear una vez más las posibles fuentes y modelos de la poesía gongorina para encontrar la cadena temática que conduce al verso de Góngora.

En efecto, la determinación cronológica del alba en la poesía grecolatina viene señalada casi siempre por la radiante aparición de la Aurora, con sus rojas cuadrigas, que abandona el lecho del mar. Las alusiones clásicas al amanecer mitológico vienen introducidas generalmente por un adverbio o conjunción temporal, *iam* o *cum,* que suelen pasar a la poesía italiana y española del Renacimiento con el mismo sentido de *ya* o *cuando* y en construcciones idénticas.

Existe, sin embargo, un giro tal vez menos frecuente, pero que puede considerarse como el germen de la fórmula que vamos a estudiar, en el cual la determinación cronológica de un momento dado aparece

(1) Ya el Brocense en sus anotaciones a las *Trescientas,* comentando el verso *De cándida púrpura su vestidura* (72 a), había probado con ejemplos de Horacio y Virgilio que "yo hallo en latín *purpureus* por cosa hermosa". *(Las obras del famoso poeta Juan de Mena,* Salamanca, 1582.) Vid. *Laberinto,* ed. de J. M. Blecua, p. 42, número 72 a, la nota íntegra del Brocense. El tema suscitó una polémica a que alude Cascales en la Epístola V a don José Alagón *Sobre la púrpura y "sindón"*, consagrada exclusivamente al estudio y discusión de este problema. (V. *Cartas Filológicas,* Década primera, Epístola V, pág. 128-145.)

siempre introducida por la oración subordinante *tempus erat*. La adaptación más corriente de esta fórmula que aparece ya en Virgilio y en Ovidio, suele adoptar, con leves variantes, el esquema *Era el tiempo...*, como puede verse en los ejemplos siguientes. En efecto, el pasaje de la *Eneida* de Virgilio:

> *Tempus erat* quo prima quies mortalibus aegris
> incipit et dono divom gratissima serpit.
>
> (Lib. II, 268-9.)

Y este otro de la epístola de Ariadna a Teseo en las *Heroidas* de Ovidio:

> *Tempus erat,* uitrea quo primum terra pruina
> Spargitur et tectae fronde queruntur aues.
>
> (Epíst. X, 7-8.)

Que en la versión castellana de Diego Mexía (Sevilla, 1608) aparece ya traducida en esta forma:

> *Era el tiempo* en que Aurora clara y bella
> La vítrea escarcha esparce por las flores,
> Y anuncia al sol la matutina estrella...
>
> (Epíst. X, p. 153.)

han sido el modelo estilístico de la poesía renacentista a partir de Dante y Petrarca. Véase en el *Inferno* de Dante:

> *Temp'era* dal principio del mattino
> e il sol montava'n su con quelle stelle
> ch'eran con lui quando l'Amor divino...
>
> (I, 37-9.)

En el *Canzoniere* de Petrarca:

> *Tempo era* omai da trovar pace o triegua
> di tanta guerra, et erane in via forse.
>
> (CCCXVI, 1-2.)

En *Os Lusiadas* de Camoens:

Ja neste tempo o lucido planeta
que as horas vai do dia distinguindo...

(II, 1.)

Era no tempo alegre, quando entrava
No roubador de Europa a luz febea...

(II, 72.)

Es preciso advertir, sin embargo, que la fórmula *Tempus erat* deja paso en algunos casos a una alusión a las Horas, que, según los antiguos, arrastraban unas veces el carro de la Noche, otras el carro del Sol. Este uso aparece ya en *La Eneida* de Virgilio:

Necdum orbem medium nox *Horis* acta subibat.

(III, 512.)

Y en las *Metamorfosis* de Ovidio:

Quem petere ut terras mundumque rubescere uidit
Cornuaque extremae uelut euanescere lunae,
Iungere equos Titan uelocibus imperat *Horis.*

(Lib. II, 116-8.)

Pero la poesía del Renacimiento, a partir de Dante, soslaya la personificación mitológica de las Horas, para adoptar una fórmula nueva, inspirada en modelos de la poesía latina, como en el siguiente pasaje de los *Amores* de Ovidio:

Aestus erat, *mediamque dies exegerat horam.*

(Lib. I, V, 1.)

El cruce de la fórmula *Tempus erat,* con la alusión a las *horas,* se resuelve en la poesía dantesca en una nueva fórmula *Era nell'ora,* que con ligeras variantes existentes ya en la obra del Dante, será válida

para toda la poesía del Renacimiento. Así aparece en el *Canzoniere* dantesco:

> Non vede il sol, che tutto il mondo gira,
> Cosa tanto gentil, quanto *in quell'ora*
> Che luce nella parte ove dimora
> La donna di cui dire Amor mi face.
>
> (Canz. VII, 19-22.)

Y en los siguientes pasajes del *Purgatorio:*

> *Era già l'ora* che volge il disío
> ai naviganti e intenerisce il core...
>
> (VIII, 1-2.)

> *Nell'ora* che comincia i tristi lai
> la rondinella presso alla mattina...
>
> (IX, 13-14.)

> *Nell'ora* che non può il calor diurno
> intepidar piú il freddo della luna...
>
> (XIX, 1-2.)

> *Ora era* onde il salir non volea storpio
> ché il sole avea il cerchio di merigge...
>
> (XXV, 1-2.)

> *Nell'ora,* credo, che dell'oriente
> prima raggio nel monte Citerea...
>
> (XXVII, 94-5.)

En el *Canzoniere* de Petrarca, la fórmula dantesca no es aceptada fielmente, y las alusiones al curso de las horas cobran una forma peculiar, ligeramente distinta de la trayectoria que estudiamos. Véanse algunos ejemplos típicamente petrarquescos:

> Quando'l pianeta *che distingue l'ore*
> ad albergar con Tauro si ritorna,
> cade vertú da l'infiammate corna
> che veste il mondo di novel colore.
>
> (IX, 1-4.)

Imitado por Camoens en el citado pasaje de *Os Lusiadas* (Ja neste tempo o lucido planeta — *que as horas vai do dia distinguindo,* II, 1), este modelo petrarquista ejerce un influjo posterior más extenso que las demás alusiones dispersas en el *Canzoniere* y que aluden unas veces al curso de las horas y otras al amanecer mitológico:

> Il tempo passa, *e l'ore son sí pronte*
> a fornire il viaggio,
> ch'assai spazio non aggio
> pur a pensar com'io corro a la morte.
> (XXXVII, 17-20.)

> La sera desiare, odiar l'aurora
> soglion questi tranquilli e lieti amanti;
> a me doppia la sera e doglia e pianti,
> la matina è per me *piú felice ora.*
> (CCLV, 1-4.)

El esquema o fórmula dantesca reaparece, sin embargo, en el *Orlando furioso* de Ariosto, a quien se debe su introducción definitiva en la poesía del Renacimiento. Antes, sin embargo, la había adoptado ya Boccaccio en la *Fiammetta:*

> "Che sai, che quanto Febo surgente co'chiari raggi di Gange *infino all'ora* che; nell'onde d'Esperia si tuffa..."
> (I, 69.)

Y en *Il Ninfale Fiesolano:*

> E poi guardò il sol, che presso *all'ora*
> Di nona era venuto, onde dicea...
> (126, p. 449.)

Ariosto, en el *Orlando,* impone a la épica del Renacimiento la fórmula dantesca repetida innumerables veces en sus descripciones del amanecer mitológico o del ocaso:

> *Nell'ora* che nel mar Febo coperto
> L'aria e la terra avea lasciata oscura.
> (VIII, 38.)

Era nell'ora che le chiome gialle
La bella Aurora avea spiegate al Sole.

(XI, 32.)

Era nell'ora che traea i cavalli
Febo del mar, con rugiadoso pelo.

(XII, 68.)

E sin all'ora che dal sonno desta
L'Aurora il vecchiarel già suo diletto.

(XVIII, 103.)

Appena avea la vigilante Aurora
Dall'ostel di Titon fuor messo il capo,
Per dare al giorno terminato, *e all'ora*
Ch'era prefissa alla bataglia, capo...

(XXXVIII, 76.)

Nell'ora che'l monton di pascer resta,
Chiuso in capanna, o sotto un cavo monte.

(XXII, 11.)

E nell'ora che il Sol del carro smonta
Al fiume corse...

(XLIII, 41.)

L'ultimo dí, *nell'ora* che'l solenne
Convito era a gran festa incominciato...

(XLVI, 101.)

Al influjo del Dante, de Boccaccio o de Ariosto se debe su primera aparición en la poesía castellana del Renacimiento, en la Elegía I de Garcilaso:

que, según he sabido, *ni a las horas*
que el sol se muestra ni en el mar se esconde,
de tu lloroso estado te mejoras.

(Eleg. I, 16-18.)

Aparece ya en la traducción castellana de *La Ulyxea* de Homero, debida al secretario Gonzalo Pérez (1553):

> ... pero *a la hora*
> Que se mostró ya el Alva con sus carros...
>
> (Lib. Noveno, p. 317.)

Y Gregorio Hernández de Velasco, en su traducción clásica de *La Eneida* (Amberes, 1557), traduce el pasaje ya citado de Virgilio: *Tempus erat quo prima quies mortalibus aegris / incipit et dono divom gratissima serpit* (Lib. II, 268-9), adoptando la misma fórmula:

> *Era la hora* en que al primer reposo
> Se van ya los mortales entregando:
> I el sueño, de los Dioses don sabroso,
> Sin ser sentido va el sentir privando.
>
> (Libro Segundo, p. 71.)

El mismo giro estilístico, procedente seguramente de Ariosto, aparece en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

> Era llegada al mundo *aquella hora*
> que la escura tiniebla, no pudiendo
> sufrir la clara vista de la Aurora
> se va en el Occidente retrayendo.
>
> (XIV, p. 55 a.)

También lo encontramos en la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

> Aguardando en silencio *aquella hora*
> Que suele aparecer la clara Aurora.
>
> (XVII, p. 67 b.)

Adoptada también por Herrera, la fórmula que estudiamos se insinúa engañosamente en un soneto de la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

> Hazer no puede ausencia que presente
> no os vea yo, mi Estrella, *en cualquier'ora;*
> que quando sale la purpúrea Aurora,
> en su rosada falda estais luziente.
>
> (LXII, p. 124.)

Sin embargo, aparece en la redacción definitiva publicada en la edición de Pacheco (Sevilla, 1619): si es que no representa un estadio anterior:

Hazer no puede ausencia, que presente
no vos tenga, mi Estrella; que *en la ora*
que se viste de púrpura l'Aurora,
en su rosada falda estais luziente.

(Lib. III, Son. XLII, p. 331.)

A partir de 1581, fecha en que aparece la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso, la fórmula estilística iniciada por Dante alcanza una difusión definitiva, repetida mil veces en toda la poesía del siglo XVII. El giro predilecto de Ariosto aparece de nuevo insistentemente en la epopeya del Tasso, y su doble influjo justifica sobradamente la reiterada insistencia con que aparece en los poemas épicos españoles del segundo Renacimiento y del Barroco. Véanse algunos ejemplos de la *Gerusalemme:*

Qual *nell'ore* più fresche e mattutine
Del primo nascer suo veggiam l'aurora...

(IV, 94.)

Ma *nell'ora* che'l Sol dal carro adorno
Sciogle i corsieri, e in grembo al mar s'annida.

(VII, 3.)

E nell'ora che per che'l mondo reste
Fra la notte e fra'l dí dubbio e diviso...

(IX, 14.)

Qui, *nell'ora* che'l Sol piú chiaro splende,
E luce incerta e scolorita e mesta...

(XIII, 2.)

La misma fórmula encontramos en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Era la hora que el mejor planeta
Estaba en la mitad de su camino...

(XXIII, p. 128 b.)

Y en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

Pero ya cuando se llegó *la hora*
Que abrió las puertas del dorado oriente,
Y por ellas salió la bella aurora
Ante el hermoso sol resplandeciente...

(X, p. 534 b.)

No fué posible detenelle *un hora*
más de las que tardó la noche fría
a dar lugar que la siguiente Aurora
con claros rayos llenos de alegría
mostrase el rostro que ilumina y dora...

(XII, p. 542 a.)

La trayectoria culmina en el siguiente pasaje de las *Soledades*, que refleja la persistencia del giro estilístico dantesco que a través de Boccaccio, Ariosto y el Tasso, se convierte en un tópico vulgar de la poesía del Renacimiento, que en este caso recuerda la fórmula de Garcilaso:

muchos ha dulces días
que cisnes me recuerdan *a la hora*
que huyendo la Aurora
las canas de Titón, halla las mías.

(II, 392-5.)

Aun cuando, salvo raras excepciones, todos los ejemplos que hemos aducido se refieren a la determinación cronológica del alba en pasajes alusivos al amanecer mitológico, es fácil darse cuenta de que en ningún caso la fórmula *Era nell'ora*, con sus diversas variantes, se modifica para admitir una adjetivación calificativa referente a la hora, salvo en un pasaje del Tasso: *nell'ore più fresche e mattutine* (IV, 94). Este uso sólo aparece, en general, en la personificación de las Horas como divinidades mitológicas, como hemos visto muy frecuente en Virgilio y Ovidio. En la poesía española anterior a Góngora lo encontramos en *La Austríada* (1584) de Juan Rufo:

Las horas prestas con volar liviano
Siguen la ardiente luz que el año cierra.

(IV, p. 22 b.)

Y en este otro pasaje de la misma obra:

> *Las horas vuelan*, y el ligero paso
> Del cielo con el curso cotidiano
> Tras sí llevaba el sol de luz escaso.
>
> (II, p. 13 b.)

Pero es preciso advertir que, por influjo del Dante, la adjetivación de las horas no mitológicas se utiliza algunas veces en la poesía renacentista para precisar el momento del día en que transcurre la acción descrita por el poeta, aludiendo generalmente a las horas *matutinas* o *nocturnas*. Véase el modelo ejemplar de esta fórmula estilística en el *Purgatorio* del Dante:

> L'alba vinceva *l'ora matutina*
> che fuggía innanzi, sí che, di lontano,
> conobbi il tremolar della marina.
>
> (I, 115-6.)

Con toda evidencia, el pasaje de la *Gerusalemme Liberata* del Tasso ofrece una reminiscencia de estos versos dantescos:

> Qual *nell'ore* piú freche e *mattutine*
> Del primo nascer suo veggiam l'aurora...
>
> (IV, 94.)

Por su parte, Garcilaso, en la Egloga II de sus *Obras* (Barcelona, 1543), inicia una nueva fórmula alusiva a las horas nocturnas que será imitada reiteradamente por la poesía española renacentista:

> y tan claro parece allí en la urna,
> como *en hora noturna* la cometa.
>
> (Egl. II, vs. 1770-1771.)

En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578) encontramos una alusión a las *nocturnas horas* que corresponde, sin

duda alguna, a la misma trayectoria posteriormente adoptada por Góngora:

Duró pues el reñido asalto tanto,
Que el sol en lo más alto levantado
Distaba del poniente en punto cuanto
Estaba del oriente desviado:
Nosotros ya seguros, entre tanto
Que remataba el curso acostumbrado
Dando lugar *a las nocturnas horas*
Del personal trabajo aliviadoras...

(XX, p. 76 b.)

Una reminiscencia de esta expresión de Ercilla aparece en *La Cristíada* de Fray Diego de Hojeda (Sevilla, 1611), muy poco anterior a la redacción del *Polifemo* de Góngora:

Pasa volando *las nocturnas horas,*
Y el día venga de las dos auroras.

(VI, p. 448 a.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596), aludiendo a las horas de la noche desterradas por la luz purpúrea del alba:

Ya las alegres aves garladoras,
Haciendo con sus cánticos la salva
A los purpúreos átomos del alva,
Burlaban de *las tristes negras horas.*

(VIII, p. 393 a.)

De los modelos precedentes, y en una reelaboración personalísima de la fórmula dantesca adoptada sin la menor alteración en el citado pasaje de las *Soledades,* ha extraído Góngora su alusión a *las purpúreas horas* del alba mediante la aplicación del adjetivo cromático tradicionalmente atribuído a la Aurora por la poesía clásica grecolatina y renacentista.

(1) No se confunda la fórmula que hemos estudiado con los giros *a aquellas horas* = "entonces", y *a la hora* = "luego", "inmediatamente", usados ya por Garcilaso y señalados por T. Navarro Tomás (Garcilaso, *Obras,* edición y notas de T. Navarro Tomás, *Clásicos Castellanos,* Madrid, 1935, pág. 187, nota 49) como muy frecuentes en el siglo XVI.

8. Que es rosas la alba.—El sentido de este pasaje no ofrece dificultad alguna, como señalan ya los comentaristas. Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "*Que es rosa la Alva* por la imitacion del cielo en lo encarnado al amanecer... *Roseam Auroram,* es frase vulgar de Homero, Hesiodo, y Nonio Panopolitano: pero el que mejor declara la simpatia de la Aurora y las rosas, es Virgilio en su Rosa.
>
> *Ambigeres raperet ne rosis Aurora Ruborem,*
> *An daret, & flores tingeret orta dies.*
> *Ros unus, color unus, & unum mane duorum,*
> *Sideris & floris est domina una Venus.*
>
> O se puede entender porque la Aurora restituye el color a las rosas, que toda es rosas el Alva; o por los arreboles del cielo, de color de rosa entonces: de donde se originó aquel adagio, *Arreboles, mañana son con flores*" (Nota 8, col. 13).

Por su parte, después de citar tres posibles fuentes de Virgilio, Ovidio y Tibulo, Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

> "Alva es el resplandor matutino, que se causa de la vezindad de los rayos del sol, que hazen claridad 18 grados mas adelante que donde hieren: llamase en Latín Aurora."
>
> (fol. 314 v.)

Como señalan certeramente los comentaristas, existe en la poesía clásica grecolatina y en la poesía renacentista una persistente asociación del motivo lírico de las rosas con la descripción mitológica de la Aurora, que Góngora ha sintetizado con prodigiosa sobriedad en su alusión cromática a las horas del alba. Ya en la *Ilíada* y la *Odisea,* las dos epopeyas homéricas, la aparición de la Aurora de dedos de rosa —— ῥοδοδάκτυλος 'Ηώς —— se convierte en un motivo ornamental repetido insistentemente a lo largo de toda la obra. En la *Eneida* de Virgilio, la alusión se refiere generalmente a las rosadas cuadrigas, o al purpúreo carro de la Aurora que se arrebola entre las estrellas fugaces:

> ... *roseis Aurora quadrigis*
> iam medium aetherio cursu traiecerat axem.
>
> (Lib. VI, 535-6.)

Traducido por Gregorio Hernández de Velasco, en su versión de *La Eneida* (Amberes, 1557):

Ya en su *rosado carro* avia la Aurora
Passado la metad de su viage.

(Lib. VI, p. 292, t. I.)

En este otro pasaje de la misma *Eneida:*

Iamque rubescebat radiis mare et aethere ab alto
Aurora in roseis fulgebat lutea bigis.

(Lib. VII, 25-26.)

Que dice así en la versión clásica de Hernández de Velasco:

Ya todo el mar con los solares rayos
Por el aire esparcidos, rogeava;
Ya del Cielo alto la dorada Aurora
Resplandecía en su *rosado carro.*

(Lib. VII, p. 323, t. I.)

Y también en la *Eneida:*

... cum primum crastina caelo
puniceis inuecta rotis Aurora rubebit.

(Lib. XII, 76-77.)

Que Hernández de Velasco traduce libremente, interpretando *puniceis rotis,* las purpúreas ruedas del carro de la Aurora, por *ruedas de oro:*

Que luego que la Aurora de mañana
Salga en sus ruedas de oro rogeando...

(Lib. XII, p. 365, t. II.)

El modelo predilecto de los poetas renacentistas no es, sin embargo, Virgilio, sino Ovidio, en este bellísimo pasaje ornamental en que describe el amanecer mitológico, citado ya por Salcedo Coronel como una

de las posibles fuentes de Góngora. El pasaje se encuentra en las *Metamorfosis:*

> ... ecce uigil nitido patefecit ab ortu
> Purpureas Aurora fores et plena rosarum
> Atria...
>
> (Lib. II, 112-114.)

Muy resumido en la versión castellana de Pedro Sánchez de Viana:

> Mientras los ojos de Faetón miraban
> Y admiraban la obra, del. Aurora
> Las coloradas puertas se mostraban.
>
> (Lib. II, p. 56.)

A través de Ovidio, los poetas italianos del primer Renacimiento describen ya a la Aurora como una bella figura femenina, de rosada faz y rubios cabellos mojados. Dante, en el *Purgatorio,* alude ya a las mejillas blancas y encarnadas de la Aurora:

> sí che le bianche e le vermiglie guance,
> la dove io era, della bella Aurora,
> per troppa etade divenivan rance.
>
> (II, 7-9.)

Petrarca, en el *Canzoniere,* se aparta de la épica imagen virgiliana y sustituye la alusión a las rodantes cuadrigas de rojos caballos por unos delicados rasgos de mujer, con la frente de rosas y los cabellos de oro:

> Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora
> co *la fronte de rose* e co'crin d'oro...
>
> (CCXCI, 1-2.)

Esta fina pintura renacentista, en la que nunca falta la alusión a las rosas de la frente o de las mejillas de la Aurora, es la que adoptan los primeros poetas españoles del Renacimiento. Boscán, en la Fábula de *Ero y Leandro,* la introduce en la poesía petrarquista del siglo XVI:

> Como salir la blanca aurora suele
> con su color *las rosas imitando,*
> y el oro figurando en sus cabellos...
>
> (fol. 75 v.)

Garcilaso imita también el modelo de Petrarca en la Egloga I:

En mostrando el aurora *sus mejillas*
de rosa y sus cabellos de oro fino.
(vs. 203-4.)

En un soneto de los *Poemas Lusitanos* (Lisboa, 1598) de Antonio Ferreira, la fórmula aparece aplicada a la mañana con escasas variaciones:

Quando eu vejo sair a manhâ clara
Nos olhos dia, *as faces neve e rosas...*
(XXXVIII, 1-2.)

En la poesía italiana, el esquema iniciado por Petrarca persiste en el siguiente pasaje de la *Gerusalemme Liberata* del Tasso (1581):

E l'alba uscia de la mangion celeste
Con *la fronte de rose* e co'pie d'oro.
(VIII, 1.)

Aun cuando a partir de Herrera y de los poetas antequeranos, la sencilla fórmula petrarquesca deja paso, como en seguida veremos, a las suntuosas descripciones de tipo ovidiano imitadas de Ariosto, es lo cierto que Góngora adopta esta fórmula desde sus más antiguas composiciones, como en el siguiente pasaje de un soneto escrito en 1582:

Tras la bermeja Aurora el Sol dorado
por las puertas salía del Oriente,
ella de flores *la rosada frente*,
él de encendidos rayos coronado.
(218, p. 458.)

El uso es corriente entre los poetas españoles de la época. Aparece en *La Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva (Sevilla, 1603):

No saliera la aurora matutina,
Que al punto por las puertas del oriente
Salió mostrando *la rosada frente.*
(XII, p. 196.)

En la *Vida del Patriarca San Joseph* de José de Valdivielso (Toledo, 1607):

Y así, entre las mejillas de cristales
Mezcla el Aurora *rosas de su frente.*

(I, p. 140 a.)

Fórmula que culmina en las *Soledades* de Góngora, fiel a los recursos poéticos adoptados en sus primeras composiciones:

cuando a nuestros antípodas la Aurora
las rosas gozar deja de su frente.

(I, 636-7.)

Y que aparece con variantes ligeramente distintas en este otro pasaje de la Soledad primera, en que, al igual que en el *Polifemo,* sustituye la Aurora por el Alba, como designación de la misma divinidad mitológica:

leche que exprimir vió la Alba aquel día
mientras perdían con ella
los blancos lilios de su frente bella.

(I, 147-9.)

En cuanto a la tradición clásica del epíteto *rosada,* aplicado a la Aurora, podrían multiplicarse infinitamente los ejemplos, teniendo en cuenta las múltiples variantes de esta fórmula. Así Fernando de Herrera, en un soneto de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

que cuando sale la purpúrea Aurora,
en su rosada falda estais luziente.

(LXII, p. 124.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

De *la rosada estancia* de la Aurora,
Que allá en el horizonte rico mora.

(XIII, p. 68 b.)

Ya la cándida Aurora cristalina
Nuestro rico horizonte regalaba,
Y aunque bañada alzó la faz divina,
Las rosas en belleza atrás dejaba.

(II, p. 12 a.)

En el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

... *y la rosada*
Aurora, de mil flores coronada
se nos mostrava al parecer del día.

(Canción, 3, f. 65 v.)

En la primera parte de *La Araucana* de don Alonso de Ercilla (1569):

Ya *la rosada Aurora* comenzaba
Las nubes a bordar de mil labores.

(II, p. 10 a.)

Y en la segunda parte del mismo poema (Madrid, 1578):

Apareció gran número de gente,
Y la rosada Aurora en el oriente.

(XVIII, p. 72 b.)

En *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

Pero ya, cuando la amorosa estrella
Recogía su luz resplandeciente,
Y la rosada aurora, alegre y bella
Salía por las puertas del oriente.

(V, p. 519 b.)

En la *Egloga de las Hamadríades* de Barahona de Soto, publicada por vez primera en las *Flores* de Espinosa (Valladolid, 1605):

Yo vide, al tiempo que la aurora muestra
En este día *su rosada lumbre.*

(Lib. I, 87, p. 110.)

En una canción del Licenciado Luis Martín de la Plaza, publicada asimismo en las *Flores* de Espinosa:

Ni *la rosada aurora*
Líquidas perlas sobre el campo llora.
(Lib. I, 33, p. 50.)

En la *Vida del Patriarca San Joseph* de José de Valdivielso (Toledo, 1607):

Mira salir por el bordado Oriente
del mundo triste el general consuelo,
vertiendo luces *la rosada aurora*
que esparce perlas y que aljófar llora.
(I, p. 141 b.)

Llegan a los palacios del Aurora
en su cama de rosas acostada.
(XIV, p. 194 a.)

Ahora bien, aun cuando las alusiones al amanecer mitológico en la poesía renacentista aluden casi siempre a la Aurora, existe una tradición poética iniciada asimismo por el Dante, en que se alude a las horas del Alba, a la primera luz del día antes de salir el sol. Esta descripción del amanecer no mitológico, sino como fenómeno natural, se confunde muy pronto con la anterior y, sobre todo en España, se utiliza indistintamente la alusión al Alba para evocar la Aurora personificada como divinidad mitológica. Es esta trayectoria poética la que recoge Góngora, trayectoria que arranca del siguiente pasaje, bellísimo, del *Purgatorio* dantesco:

L'alba vinceva l'ora matutina
che fuggía innanzi, sí che, di lontano,
conobbi il tremolar della marina.
(I, 115-6.)

Aparece en el *Orlando Innamorato* de Boiardo:

Già l'aria se rischiara a poco a poco,
E vien *l'alba vermiglia* al bel sereno.
(Lib. I, XXVI, 7.)

Il celo, *a la bell'alba* ora apparita,
D'oro e *di rose* avea preso il sembiante.
(Lib. I, XXVII, 44.)

E l'aria de *vermiglio* era dipenta
Perché *l'alba serena,* al sol davante,
Facea il ciel colorito e lustrigiante.
(Lib. II, II, 6.)

Tingendo la sua faccia in quel colore
Che fa la *rosa,* alorché aprir se vole
Nella bella alba, allo aparir del sole.
(Lib. III, IX, 5.)

A pesar de la especial predilección por las alusiones mitológicas a la Aurora que caracterizan nuestra épica renacentista, este uso aparece algunas veces en los poetas españoles del siglo XVI y XVII. Sólo una vez hemos podido encontrarle en *La Araucana* de Ercilla, y en un pasaje correspondiente a la segunda parte (Madrid, 1578):

El sol ya derribado al occidente
Había en el mar los rayos zabullido,
Dando la noche alivio a nuestra gente
Del cansancio y trabajo padecido;
Pero *al romper del alba* alertamente...
(XXVII, p. 104 b.)

Aparece también en las Octavas al Duque de Alba en el primer volumen de *Todas las Obras* del capitán Francisco de Aldana (Madrid, 1593):

Sale del claro alvergue de Oriente
La nueva Alva gentil como solía:
Con manto de christal rico y luciente
De su mismo frescor nevada y fría.
(I, p. 141.)

Aparece en la *Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Quando *sus luzes la alva dio rosadas,*
Las ondas vieron tintas coloradas.
(Canto Nono, fol. 176.)

En *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

Toda la noche sin parar anduvo
Y ya que *el alba* se mostró en Oriente
(III, p. 512 b.)

Sale el dorado sol del alto oriente
Tras *la alba* de mil flores adornada.
(VII, p. 523 b.)

A cuya luz al avisar *del alva*
Hacen las aves sonorosa salva.
(XIII, p. 545 b.)

En el *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* (Madrid, 1608) de don Bernardo de Balbuena:

O cuando el cielo, al despuntar el día,
El tierno aljófar cierne por las flores,
Y al sol *viste de grana el alba fría.*
(Egl. IX, p. 193.)

En la *Jerusalén Conquistada* de Lope (Madrid, 1609):

y cuando *el Alba con los pies de rosa*
borraba estrellas y pintaba flores...
(VIII, p. 80.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1598):

Ya las alegres aves garladoras,
Haciendo con sus cánticos la salva
A los purpúreos átomos del alva,
Burlaban de las tristes negras horas.
(VIII, p. 393 a.)

En *La Cristíada* de Fray Diego de Hojeda (Sevilla, 1611):

Y aquellos que las plazas rutilantes
Pisan *del alba roja,* se aprestaron...
(II, p. 412 a.)

... ¿Veis *el alba roja,*
De fúlgidos piropos coronada,
Cuando entre nube y nube luz arroja,
Y la tierra esclarece matizada?

(Lib. VI, p. 452 a.)

Y tal viene de luces adornado
El sol, y en sus primeras blandas huellas,
El alba pura cuando rosas cría,
Y así el mayo se ciñe de alegría.

(Lib. X, p. 479 a.)

De las dos cadenas temáticas paralelas que acabamos de esbozar, que utilizan indistintamente la alusión a la Aurora o al Alba para describir el amanecer mitológico, Góngora recoge una y otra en sus versos. La alusión a la *rosada Aurora,* repetida indefinidamente entre los poetas españoles de los siglos XVI y XVII, aparece en un romance gongorino, claramente burlesco, fechado en 1603:

Cuando *la rosada Aurora*
o violada, si es mejor
(escojan los epitetos,
que ambos de botica son),
las alboradas de abril
vierte desde su balcón,
como en posesión de el día,
perlas que desate el Sol...

(54, p. 134.)

La tradición simultánea que alude al *alba roja,* a las *luces rosadas* o a *las rosas del alba* inspira el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando, bellísima síntesis cromática del amanecer:

... en las purpúreas horas
que es rosas la alba y rosicler el día...

9. y rosicler el día.—Empeñados, como siempre, en encontrar a los versos gongorinos un precedente clásico, los comentaristas soslayan el estudio de los precedentes caste-

llanos en el uso de la palabra *rosicler* aplicada por Góngora a la primera luz del día. Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "*Y Rosicler el dia,* se entiende que toda la luz del dia aun está en flor, y como en embrion confusos todos los resplandores del dia: es remedo de Boecio, *lib. 2. metr. 8.*
>
> *Quod Phoebus roseum diem*
> *Curru prouehit Aureo.*
>
> donde el Angelico santo Tomas comentador (tanto mereció) suyo, explica, *Roseum diem, id est, sequentem clarum diem:* quiere dezir D. L. que el Sol aun no auia amanecido... S. Cirilo sobre Ioel dize, que el *Sol baña de Rosicler las puntas de los montes. Rosicler* se deriva de *Roseus* y *Clarus, rosa clara.*"
>
> (Nota 9, cols. 13-14.)

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* propone la misma fuente, pero se muestra más explícito acerca del significado propio de esta voz:

> "—Y ROSICLER EL DIA / Boetio lib. 2.
>
> *Quod Phoebus roseum diem*
> *Curru prouehit aureo.*
>
> Rosicler llamamos el esmalte roxo; y assi dixo el Poeta por alusion, que era rosicler el dia, esto se entiende quando nace, que se ven aquellos zelaxes roxos, causados de la luz en las heridas nubes."
>
> (fol. 314 v)

Por su parte, el Licenciado Andrés Cuesta, en las *Notas al Polifemo,* escribe:

> "*Rosicler.*—Flor de color encarnado. Asi Juan del Enzina en su *Tribagia* llama Rosicler a la sangre que mezclada con agua salió del costado de nuestro Redentor, cuios versos por ser elegantissimos, quiero que no solo se lean alli, por ser libro que pocos pueden alcanzar, i menos saben estimar, son estos:
>
> O joia preciosa, joiel mui preciado
> Rubís de tal sangre, de lágrimas perlas.
> No se quien pudiesse sin lloro allí verlas
> I el *Rosicler* fino salir del costado..."
>
> (fol. 289.)

Ahora bien, la acepción más antigua de la palabra *rosicler* que hemos encontrado en lengua castellana es la de *esmalte rojo,* señalada ya por Salcedo Coronel. En lengua catalana, según me comunica gentilmente mi maestro y amigo Martín de Riquer, el vocablo aparece ya en un inventario del año 1415, bajo la forma *rogicler,* refiriéndose claramente a una labor de orfebrería:

> "un collar d'aur smaltat ab pometes smaltades de *rogicler* e de vert e blanch."
>
> *(Anuari del I. E. C.,* 1907, p. 164.)

En lengua castellana, el texto más antiguo que nos haya sido posible encontrar aparece en la *Question de Amor* (Valencia, 1513), en dos pasajes también alusivos a la labor de orfebrería:

> "Un collar de lisonjas de oro e de *rochicler...*"
>
> (pág. 83 b.)

> "Vn collar de centellas de oro grandes, en medio de cada vna vna estrella de *rochicler.*"
>
> (pág. 83 b.)

En el mismo sentido de esmalte rojo, aludiendo al color brillante de la sangre, aparece en el citado pasaje de la *Tribagia* de Juan del Enzina (Roma, 1521), citado ya por el Licenciado Andrés Cuesta y aplicado por vez primera al lenguaje poético y metafórico. En la *Crónica* de don Francesillo de Zúñiga, escrita por el año 1523, la alusión a la labor de orfebrería es patente:

> "paresció esmaltador de *rosicler* "
>
> (Cap. XLIII, p. 89.)

En el *Espejo de príncipes y caballeros, en que se cuentan los inmortales hechos del caballero del Febo y de su hermano Rosicler,* de Diego Ortúñez de Calahorra (Zaragoza, 1562), se usa por vez primera esta palabra en el sentido etimológico de *rosa clara* que aducía Pellicer. Según el autor, el caballero Rosicler se llamaba así porque "en medio de

los pechos traía figurada una rosa blanca y colorada" (Parte primera, Lib. I, cap. XII; *apud* Clemencín, nota al cap. 30, 1.ª parte del *Quijote,* t. II, p. 457). Es alrededor de esta fecha cuando *rosicler* adquiere definitivamente la acepción registrada por el *Diccionario de Autoridades* con una cita mediocre y tardía de Calderón, según la cual significa "el color encendido y luciente, parecido al de la rosa encarnada" (Vid. voz *Rosicler).* Transcribimos a continuación los antecedentes inmediatos de Góngora en la poesía española del siglo XVI, como puede verse, muy escasos. En efecto, sólo aparece en *El Pastor de Fílida* (1582) de Gálvez de Montalvo:

> El cristal de la frente, el encendido
> *rosicler* puro o púrpura de Oriente,
> sobre los blancos lirios esparcido.
>
> (5.ª parte, p. 459 b.)

Y en dos pasajes de *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (1588):

> Se vieron las mejillas matizadas
> De un fino *rosicler,* con que encendiera...
>
> (II, p. 508 b.)

> Cual tierna rosa al asomar del día,
> cuando, de fino *rosicler* pintada...
>
> (II, p. 510 a.)

Aunque la primera edición de sus *Obras* no fué publicada hasta muchos años después por Quevedo, en 1631, es también anterior a Góngora el siguiente pasaje de Francisco de la Torre, en la Egloga VIII de *La Bucólica del Tajo:*

> Al tiempo que el Aurora descubría
> el *rosicler* y perlas Orientales,
> en los amenos campos esmaltadas...
>
> (Egl. VIII, p. 171, V. 1-3.)

Es evidente, sin embargo, dada la identidad temática y el desconocimiento de la obra de Francisco de la Torre por parte de los poetas de

fines del siglo XVI, que el modelo directo de Góngora en el primer pasaje de sus versos que alude a la palabra *rosicler* se encuentra en los fragmentos citados de Gálvez de Montalvo y de Virués. Véase, si no, cómo Góngora la utiliza al igual que aquéllos para describir el color arrebolado de la tez femenina: en un soneto escrito en 1595:

mi rostro tiñes de melancolía,
mientras de *rosicler* tiñes la nieve.
(260, p. 479.)

Con posterioridad a este primer uso gongorino, pero anterior a la redacción del *Polifemo,* aparece en un pasaje del *Siglo de Oro en las Selva de Erífile* (1608) de Bernardo de Balbuena, en que ya alude, como en los versos de Francisco de la Torre, al color rosado del alba:

Vellones de ámbar bruñido,
Que aljófar y grana llueven,
Realzando mil plumages
De púrpura y *rosicleres.*
(Egl. III, p. 60.)

Y en este otro pasaje de la misma obra, aludiendo también al color del cielo:

El *rosicler* y la grana
Se destiñen y se pierden,
Los encrespados se allanan,
Los ámbares se escurecen.
(Egl. III, p. 62.)

Aplicado una vez más al color de la faz, aparece en *La Cristíada* (Sevilla, 1611) de Fray Diego de Hojeda:

Y el *rosicler* de aquella faz clemente
Y hermosa trocado en color gualda.
(XI, p. 488 b.)

Son éstos los antecedentes más próximos al pasaje del *Polifemo* gongorino que estamos estudiando:

... en las purpúreas horas
que es rosas la alba y *rosicler* el día.
(vs. 3-4.)

Y del siguiente pasaje de las *Soledades,* evidente refundición del mismo tema:

> Ven, Himeneo, donde, entre arreboles
> de honesto *rosicler,* previene el día...
>
> (Soledad I, 780-81.)

Tal vez en este último fragmento había influído también un pasaje de la versión castellana de las *Heroidas* por Diego Mexía, publicada en el *Parnaso Antártico* (Sevilla, 1608) y correspondiente a la epístola de Fedra a Hipólito:

> Ví el *rosicler* divino y su fineza
> En ese rostro honesto cuanto grave...
>
> (Epístola IV, p. 51.)

Aparece también en un soneto del Licenciado Agustín Calderón, en la segunda parte de las *Flores de poetas ilustres,* recopiladas en 1611, aunque inéditas hasta fines del siglo XIX:

> No es la mejilla el *rosicler* cruento
> Que adora Venus: Amor testigo es dello.
>
> (Lib. I, 41, p. 98, Son. II.)

Con posterioridad a la divulgación del *Polifemo* de Góngora, la palabra *rosicler,* muy raramente usada por los poetas del siglo XVI, adquiere una popularidad creciente y es objeto de un uso reiterado por parte de los poetas culteranos. Tal vez el primero que se hace eco de la moda instaurada por Góngora es, como siempre, Esteban Manuel de Villegas en la segunda parte de *Las Eróticas* (1618), rabiosamente culterana:

> Su *rosicler* tuviera por agravio
> de la mexilla, que mostró graciosa.
>
> (Elegía X, t. I, p. 370.)

En la traducción castellana de la *Consolación de la Filosofía,* que el propio Villegas publicó al final de su vida, en 1665, encontramos una

vez más la expresión citada, y en un pasaje que demuestra el influjo de los comentaristas gongorinos. En efecto, los versos de Boecio aducidos por Pellicer y Salcedo como fuente de este pasaje de Góngora: *Quod Phoebus roseum diem / Curru prouehit aureo* (Lib. II, Metro 8), aparecen traducidos de este modo:

> Con carroza de oro el día
> bañado de *rosicler*
> nos dá el Sol...
>
> (Lib. II, Metro VIII, p. 92.)

Por influjo de Góngora aparece también en la *Fábula de Siringa y Pan* de Fray Plácido de Aguilar, inserta en *Los Cigarrales de Toledo* (Madrid, 1624) de Tirso de Molina:

> Mostrava el rostro la rosada Aurora,
> Jazmín y *rosicler* hurtando a Flora.
>
> (II, p. 160.)

Lo usa también el Conde de Villamediana en un soneto de sus *Obras* (Zaragoza, 1629):

> Tirio pues *rosicler* tienda festivo
> Desde los siete montes, sin que estorve...
>
> (Son. XIII, p. 63.)

En la *Fábula de Faetón* del mismo Villamediana:

> Quando a esparcirse el *Rosicler* comiença
> Eloquencia fue muda la verguença.
>
> í (pág. 175.)

Y también en la *Fábula de Apolo y Dafne:*

> Esta del Alva en el candor primero
> Los ritos observando de Diana,
> Da a bever a los rayos de su azero
> Humido *rosicler,* líquida grana.
>
> (pág. 241.)

Jacinto Polo de Medina, en un romance de las *Academias del Jardín* (Madrid, 1630):

Despreciando está una aurora
por boca de *rosicler,*
perlas que desata en hilos
y risa en sus labios fué.

(II, p. 153.)

Aparece también en la Canción IV, *A la impresión de las llagas de San Francisco,* publicada en las *Rimas* (Zaragoza, 1634), de Lupercio Leonardo de Argensola; poema anterior a 1604, según señala Blecua en su edición (p. 167):

La flaca amarillez que la abstinencia
Imprimió en vuestro pecho, vuelta miro
En *rosicler* no visto en los humanos.

(68, vs. 61-3, p. 169.)

Por influjo gongorino, aparece en *Los Rayos del Faetón* de Pedro Soto de Rojas (Barcelona, 1639):

Ya cuelga el rostro en la serena frente:
Cándido aljófar, *rosicler* de aurora.

(Rayo Clareciente, 39, p. 307.)

Humedece el clavel aljofarado,
Al *rocicler* de el Alva dulce apoyo.

(Rayo Matvtino, 66, p. 314.)

Quando a poco crepúsculo, la fiera
Que alcança el *rosicler,* su horror suspende.

(Rayo Luziente, 111, p. 326.)

Calderón, en la comedia mitológica *La fiera, el rayo y la piedra* (Madrid, 1664), aunque representada por vez primera en 1652, según Valbuena (vid. ed. cit. *Prólogo,* p. 13):

De tu hermosura y del sol
Igualmente el *rosicler*
Me ha cegado...

(Jornada III, p. 207-8.)

Antonio Mira de Amescua, en la jornada primera, escrita por él, de la comedia mitológica *Polifemo y Circe* (Lisboa, 1647):

> Quanto circunda el mar con hondos senos,
> Y quanto el *rosicler* del Sol rodea...
>
> (Jornada I, Escena X, p. 416 c.)

Todavía la utiliza el Conde de Rebolledo en las *Selvas Dánicas* (Copenhague, 1655):

> ella, bañando en *rosicler* la nieve,
> ofendida de ver como la veía...
>
> (Selva II, p. 464.)

En cuanto a la alusión de Góngora en este pasaje a la luz arrebolada del día: *y rosicler el día*, es preciso advertir que ya en el *Purgatorio* dantesco se inicia una tradición poética que por su misma naturalidad y carencia de artificio no vale la pena de transcribir aquí, que alude a la luz purpúrea o rosada del día. Véase el pasaje del Dante en el *Purgatorio:*

> Io vidi già *nel cominciar del giorno*
> la parte oriental tutta *rosata,*
> e l'altro ciel di bel sereno adorno.
>
> (XXX, 22-24.)

Véase en la Egloga I de Garcilaso, aludiendo al ocaso:

> si mirando las nubes *coloradas,*
> al tramontar el sol bordadas de oro,
> no vieran que era ya pasado *el día.*
>
> (Egl. I, 411-3, p. 24.)

En un soneto de Fernando de Herrera, en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

> ... con *la rosada llama* qu'encendía
> Delio aún no roxo, *al tierno i nuevo día*
> esclarece i esmalta, orna i colora.
>
> (Son. LXXI, p. 147.)

En otro soneto herreriano de la misma edición:

cuanto en la confusión nublosa peno,
padesco *en la rosada luz del día.*

(Son. XLVI, p. 92.)

Que en la edición de sus *Versos* preparada por Pacheco (Sevilla, 1619) aparece con la siguiente variante:

cuanto en la confusión nublosa peno,
padesco *en la purpúrea luz del día.*

(Lib. II, Son. XL, p. 188.)

Es evidente que, junto a la tradición poética que hemos estudiado en torno a la evocación del amanecer mitológico y a la adjetivación clásica de la Aurora y el Alba, Góngora ha recogido también en sus versos la alusión a la luz rosada de las primeras horas del día, a las cuales otorga un color de rosicler. Del uso iniciado por el gran poeta cordobés procede, sin duda alguna, la vigencia de la primera acepción de rosicler que registra el *Diccionario de la Real Academia Española:* "ROSICLER. m. Color rosado de la aurora."

10. ahora que de luz tu Niebla doras.—El sentido de este pasaje, aclarado ya por los comentaristas, ha sido objeto modernamente de una minuciosa revisión, en lo que respecta a sus fuentes y modelos, por parte de nuestro máximo gongorista Dámaso Alonso, defendiendo la originalidad creadora de Góngora (1). Sin embargo, dada la búsqueda sistemática de las cadenas temáticas renacentistas que intenta reconstruir el presente estudio, será preciso resumir y ordenar cronológicamente los resultados de aquel trabajo y las aportaciones nuevas que le revelan como un caso

(1) Vid. *La supuesta imitación de la Fábula de Acis y Galatea,* R. F. E., XIX, 1932, págs. 349-387. Dámaso Alonso refuta el estudio de J. García Soriano, *Don Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo,* en el cual el erudito antigongorista señalaba, entre otras, una supuesta reminiscencia de Carrillo en el verso del *Polifemo* que estamos estudiando.

entre tantos, dentro de la técnica de imitación profesada por Góngora.

Con sus pedantescas divagaciones eruditas e históricas, ya Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta certeramente este pasaje:

> "*Que de luz tu Niebla doras.* Galana metafora de la assistencia del Conde a sus vassallos, diziendo lo que en erudición distinta Cassiodoro... porque el Principe es Sol politico de sus súbditos, y ha de hazer con sus vassallos lo que el Sol en el cielo, dar luz y vida... Assi el Principe, que es en la tierra Sol, y tiene todos estos atributos, ha de cuidar de dorar con sus virtudes las *nieblas* de sus vassallos, que son los trabajos y los desconsuelos: pero esto son comentarios, no politica."
>
> (Nota 11, col. 14-15.)

Es evidente que la postrera interpretación de Pellicer, acerca de las *nieblas* de los vasallos, es rebuscadísima y desorbitada, así como su posterior alusión a que el oro es el símbolo del gobierno prudente, anotaciones que oscurecen el verdadero sentido del texto, perfectamente explicado por Salcedo Coronel en el *Polifemo comentado:*

> "Assistia el Conde entonces en su lugar de Niebla, que llamaron los Romanos Elepla: Niebla tambien es un vapor que se levanta de la tierra mojada, la qual si el Sol la vence se deshace brevemente, y sino sube a lo alto, y se buelve nube. Valese pues nuestro Poeta del equivoco, haziendo Sol al Conde, cuya luz ilustrava aquella villa suya."
>
> (fol. 314 v.)

Ahora bien, con anterioridad a Góngora, los juegos de palabras en torno a la anfibología de la palabra *Niebla,* en su doble acepción de *Niebla* "Conde de" y *niebla* "fenómeno natural", eran muy frecuentes en la poesía española de la época, debido a la ilustre estirpe de los Guzmán, a la que el título estaba vinculado, y al generoso esplendor de la casa de Medinasidonia. Parece, sin embargo, que el verdadero creador de este juego de palabras fué nada menos que Lope de Vega, en su poema en octavas *Fiestas de Denia* (Valencia, 1599), donde juega con refinado virtuosismo con el apellido del Conde de Niebla, *Pérez de Guzmán el Bueno,* y especialmente con la reiterada anfibología de *Niebla* "Conde de" y *niebla* "fenómeno natural", *Niebla de luz* y *niebla*

de tiniebla, según aclara conceptuosamente, y en ambos casos contrapuesta al *sol* de la Condesa. Véase el complicado juego de la octava lopesca:

El *sol* de doña Juana, envuelto en *niebla,*
llevóse, aunque con *niebla,* alegre y ledo,
el sucesor de aquel *Guzmán,* que puebla
de honor a España, al Africa de miedo;
pero no fué esta *niebla de tiniebla,*
sino de luz, que al sol igualar puedo,
porque el que *bueno* el mundo llama fuese
tal, que ser *niebla de este sol* pudiese.

(Canto I, p. 36.)

Nótese que en estos últimos versos el Conde de Niebla, convertido primero en *niebla de luz* que se puede igualar al *sol,* se convierte después en *niebla* del *sol* de doña Juana. Lo importante en este precedente lopesco es, sin duda alguna, la aparición del concepto *niebla de luz* que se puede igualar al sol. Esta idea que el propio Lope repetirá nuevamente en un paraje de *El Peregrino en su Patria* (Sevilla, 1604):

los tiernos años del famoso *conde*
de Niebla, luz de España, el mundo admira.

(Lib. IV, p. 268.)

fué, sin duda alguna, la que inspiró el famoso verso de don Luis Carrillo y Sotomayor, en la dedicatoria de su *Fábula de Acis y Galatea* (Madrid, 1611), considerado erróneamente por García Soriano como fuente directa de Góngora en el *Polifemo:*

y tal os vistes, humillado el cuello,
hermosa Niebla, a un sol, más que el sol, *bello.*

(pág. 144)

Como puede verse, Carrillo reproduce en forma distinta la misma idea de Lope en los últimos versos de la octava de las *Fiestas de Denia.* En el pasaje lopesco, el Conde de *Niebla,* es *niebla* del *sol* de doña Juana. En los versos de Carrillo, el Conde de *Niebla* no es más que la

niebla de un *sol bello* ante el que ha humillado el cuello vencido por el amor. Góngora, por su parte, lejos de inspirarse en el pasaje de Carrillo, ha extraído de los versos de Lope la idea de la *Niebla de luz* que puede igualarse, equipararse, al sol. Partiendo de esta sugerencia inicial y procediendo a un desdoblamiento de conceptos mediante el cual identifica al Conde con un *sol* y la villa de *Niebla* con la *niebla* que el Conde *dora* con su *luz,* Góngora ha creado una audacísima renovación del tema en su verso famoso:

ahora que de luz tu *Niebla* doras.

Es decir, "ahora que, como el sol, doras con tu luz la villa de Niebla". al igual que la luz del sol ilumina la niebla con su resplandor dorado. Perífrasis metafórica que, a pesar de juego de palabras y de la anfibología que encierra, se puede expresar con una idea muy sencilla: "ahora que estás en tu villa de Niebla".

El mismo juego de palabras entre *Niebla,* "Conde de" y *niebla* "fenómeno natural", aparece en un soneto a Valladolid del mismo Góngora, escrito en 1603, aunque con menor complicación semántica y en consecuencia en un pasaje acusadamente distinto del que estamos estudiando:

Todos sois Condes, no sin nuestro daño;
dígalo el andaluz, que en un infierno
debajo de una tabla escrita posa.
No encuentra al de Buendía en todo el año;
al de Chinchón sí ahora, y el invierno
al de Niebla, al de Nieva, al de Lodosa.
(279, p. 489.)

Salcedo Coronel, en su edición de las *Obras de Góngora comentadas.* aclara minuciosamente el sentido de este soneto, en el que se suceden una serie de equívocos jugando con la anfibología de los títulos nobiliarios que ostenta el nombre de un fenómeno meteorológico para describir las incomodidades y mal tiempo que reina todo el año en Valladolid y las chinches que le atormentaban en la posada donde estaba: "Dize, que si en el verano encuentra al de Chinchón por la causa referida, en el invierno encontrará al de Niebla, por las que ordinariamente

ay en aquel lugar, al de Nieva, porque suele nevar muy a menudo en él, al de Lodosa, por los grandes lodos que en este tiempo suele aver." (página 546).

Posteriormente a la redacción del *Polifemo*, Góngora utilizó nuevamente este juego de palabras en el *Panegírico al Duque de Lerma*, escrito en 1617:

sidonios muros besan hoy la plata
que ilustra *la alta Niebla* que desata.

(420, vs. 119-120, p. 730.)

En cuanto al uso peculiar del verbo *dorar* que Góngora utiliza en este pasaje, en el sentido de ilustrar, llenar de luz, con el resplandor que emana de la persona del Conde de Niebla, procede evidentemente de su identificación con el sol. El uso más corriente en la poesía española del siglo XVI es el que alude metafóricamente al resplandor del sol que dora las nubes, el cielo o las cumbres de los montes. Así aparece en Hurtado de Mendoza:

Ni aún Troya los vió tales, ni mejores
Los verá el sol en cuanto alumbra y *dora*.

(Sátira II, p. 220.)

En una elegía de las *Rimas Inéditas* de Fernando de Herrera (1578):

... y con luz nueva
siente al sol, que sus rayos va *dorando*.

(Eleg. VI, 35-36, p. 202-3.)

En la oda *Esperanzas Burladas* de Fray Luis de León:

No pinta el prado aquí la primavera,
ni nuevo sol jamás las nubes *dora*.

(Oda XXII, V. 10-11.)

En *La Austríada* (Madrid, 1584) de Juan Rufo:

Ni cuando el sol a nos está presente,
Ni cuando otro hemisferio ciñe y *dora*.

(XIII, p. 67 b.)

Ya cuando Febo en el siguiente día
Los mares plateó y *doró* la tierra.

(XI, p. 60 a.)

En *El Monserrate* (Madrid, 1588) de Cristóbal de Virués:

Los dos hermanos que con luz amada
Platean y *doran* la estrellada altura.

(I, p. 507 a.)

En la *Angélica* (Granada, 1586) de Barahona de Soto:

Entonces (aun no aviendo bien *dorado*
Las altas cumbres de los montes Febo),

(Canto Décimo, fol. 203.)

El mismo Barahona de Soto, en el soneto *Al Lcdo. Jerónimo de Huerta, en su poema Florando de Castilla:*

Es esta voz que oireis de un nuevo Apolo,
En las riberas que pisais nacido,
Que con dorados rayos *dora* el suelo.

(XV, p. 693.)

Y también Lope de Vega en las *Rimas* (Madrid, 1602):

lloran mis ojos con igual porfía
su claro sol, que otras montañas *dora.*

(Soneto 113, p. 56.)

cuando nuestro horizonte
el primero crepúsculo *doraba.*

(Egl. II, p. 99.)

José de Valdivielso, en la *Vida del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607):

Saca el rosado sol, que el Aries *dora,*
Un marzo hermoso más que mil abriles.

(VII, p. 163 b.)

Sin embargo, el uso peculiar adoptado por Góngora en este pasaje es mucho menos corriente en la poesía española del siglo XVI y XVII anterior al *Polifemo*. En la acepción primera que hemos estudiado, el gran poeta cordobés precede a casi todos los poetas españoles de su época, siguiendo, sin duda, el ejemplo herreriano. Ya en un soneto famoso de 1582 utiliza el verbo *dorar* refiriéndose al resplandor dorado que esparce la luz del sol:

Raya, dorado Sol, orna y colora
del alto monte la lozana cumbre...
y usando al esparcir tu nueva lumbre
tu generoso oficio y real costumbre,
el mar argenta, las campañas *dora*.

(221, p. 459-60.)

Y muchos años después, posteriormente a la redacción del *Polifemo*, todavía aparece en un soneto gongorino escrito en 1620, y en el mismo sentido:

... y *ha dorado*
el sol casi los términos del día.

(355, p. 531.)

Pero en el sentido de ilustrar, llenar de resplandor, honrar, en que aparece en el presente verso del *Polifemo*, lo encontramos por vez primera en Camoens. Probablemente al gran poeta portugués se debe su introducción en la poesía española y su adopción por parte de Góngora. Usado casi siempre como hipérbole laudatoria en las dedicatorias de sus poemas, Camoens la utiliza en circunstancias muy semejantes a las que aparecen en Góngora, quien evidentemente conoció la edición de sus *Rhythmas* (Lisboa, 1595). Véanse algunos ejemplos de Camoens. En la dedicatoria de la Egloga VI:

E se, agora que afábil me escutais,
Nao ouvirdes cantar com alta tuba
O que vos deve o mundo que *dourais*.

(p. 80, 12-14.)

En la *Ode VII* a don Manuel de Portugal:

> Que vemos inmortais;
> E vós, que o nosso século *dourais.*
>
> (p. 143, 20-21.)

Con anterioridad a Góngora, lo había usado también Cervantes en el *Canto de Calíope* de *La Galatea* (Alcalá, 1585), refiriéndose con una hipérbole desmesurada a un anónimo y desconocido poeta llamado Adán Bibaldo:

> ... el qual illustra y *dora*
> con su florido ingenio y excelente
> la venturosa nuestra edad presente.
>
> (Lib. VI, p. 224, r. 34-36.)

Es éste el sentido que recoge Góngora en el verso que estamos estudiando, en donde el Conde de Niebla honra e ilustra con su luz el lugar de Niebla. La expresión *dorar de luz* se convierte a partir de 1613 en un giro peculiar del lenguaje poético de Góngora. Véanse algunos casos de fecha muy próxima. En un romance de 1614, refiriéndose a una hermosa labradora:

> *A dorar, pues, con su luz,*
> tantas espigas salió...
>
> (71, p. 182.)

En un romance del mismo año:

> Salió Cloris de su albergue,
> *dorando el mar con su luz.*
>
> (72, p. 185.)

Aparece, finalmente, en un pasaje del *Panegírico al Duque de Lerma,* escrito en 1617:

> Ya mal distinto entonces, el rosado
> propicio albor del Héspero luciente,
> que ilustra dos eclípticas ahora,
> purpureaba al Saldoval que hoy *dora.*
>
> (vs. 141-4, p. 731.)

11. escucha al son de la zampoña mía.—Aun cuando los comentaristas concuerdan unánimemente en señalar a Garcilaso como fuente de este verso gongorino, su empeño en identificar la zampoña con la *sambuca* clásica (arpa, instrumento de cuerdas) procedente de las disquisiciones de Covarrubias, introduce un claro confusionismo en torno al tema, típico de la poesía bucólica renacentista.

Ya Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* anota la fuente de este pasaje:

> "Esto imitó D. L. de Gongora de aquel soberano ingenio Castellano Garcilasso de la Vega en la egloga 3.
>
> *Aplica pues un rato los sentidos*
> *al bajo son de mi zampoña ruda.*
>
> Zampoña es instrumento pastoral que algunos buelven Sambuca, y de allí zampuca, y zampoña. El P. Fr. Diego Ximenez dize; que era instrumento de cuerdas. Sambuca, segun Porfirio in Ptolomei Harmoniaca, es un instrumento musico triangular que consta de cuerdas desiguales donde se solía cantar un leve genero de versos..."
>
> (fol. 315.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* después de señalar la misma fuente garcilasiana, nos descubre el motivo del obstinado empeño de los exégetas gongorinos en convertir la zampoña en un instrumento de cuerdas y no de viento, identificándola con la sambuca:

> "No faltan críticos que muerdan a D. L. arguyendo, que si la çampoña se toca con la boca, como puede cantar y tocar a un tiempo?... Pero a mi juizio se engañan, y D. L. dixo bien, porque el instrumento que dizen tocarse con la boca, es la *fistula* que inventó Pan, y esta no es la *çampoña,* sino lo que oy llama el vulgar idiotismo *castrador,* que es conforme una ala igual por arriba, y desigual por abaxo. La *çampoña* es en Latin *Sambuca,* instrumento triangular, que consta de cuerdas desiguales."
>
> (Nota 12, cols. 16-17.)

La fuente de esta confusión pedantesca, basada en la falsa etimología de la palabra zampoña, se encuentra en una autoridad tan vulgar como el *Tesoro* de Sebastián Covarrubias (Madrid, 1611), cuya vasta y pintoresca erudición ha originado e inspirado casi a la letra las disquisiciones de los comentaristas:

> "ÇAMPOÑA. Instrumento pastoril, que algunos buelven sambuca, y de allí çampuca y çampoña. El padre fray Diego Ximénez, hablando de la sambuca, dize que era instrumento de cuerdas, y assí no concuerda con lo que tenemos recebido de la çampoña, que se entiende ser instrumento de boca; Antonio Nebrija, sambuca, según Porfirio *in Ptolomei Harmoniaca,* es un instrumento músico triangular, que consta de cuerdas desiguales. Esto es añadido, que él no dixo más que sambuca, la çampoña, instrumento músico..."
>
> (pág. 392 a.)

Como puede verse, Covarrubias señala ya que la zampoña "se entiende ser instrumento de boca", y es de todos sabido que la zampoña es un instrumento rústico compuesto de varias flautas, y en consecuencia instrumento de viento y no de cuerda. Sin embargo, la total insignificancia del problema que plantean los críticos zahoríes a Pellicer y a los comentaristas gongorinos lo hace absolutamente ocioso, máxime teniendo en cuenta que Góngora recoge una tradición poética anterior de la que Garcilaso es el modelo ejemplar y más próximo.

No se ha señalado hasta el presente que la fuente más probable del pasaje garcilasiano que hemos mencionado se encuentra en unos versos de las *Altercazione* de Lorenzo de Médicis, que Garcilaso pudo conocer en algún códice o versión manuscrita:

> Al dolce canto lor suave e snello,
> *al suon della zampogna,* a'versi vostri
> risponde Filomena o altro uccello.
>
> (Capitolo I, vs. 88-90, t. II, p. 37.)

De no existir, cosa que es muy probable, una coincidencia pura-

mente fortuita, la fórmula iniciada por Lorenzo de Médicis se transmite a Garcilaso en los famosos versos de la Egloga III:

Aplica pues un rato los sentidos
al bajo son de mi zampoña ruda.
(vs. 41-2.)

Y en este otro pasaje, menos citado, de la misma égloga:

y al son de las zampoñas escuchaban
dos pastores, a veces, que cantaban.
(vs. 287-8.)

Ambos, precedente directo, no sólo del pasaje gongorino del *Polifemo*, sino de una larga cadena de imitaciones en la poesía del siglo XVI española y portuguesa. Así aparece ya en un soneto de Gutierre de Cetina al Príncipe de Ascoli:

Y no miras que están mil hermosuras
El son de tu zampoña deseando.
(CCXLII, t. I, p. 210.)

Una imitación más literal aparece en la Egloga *Segadores* de los *Poemas Lusitanos* de Antonio Ferreira (Lisboa, 1598):

Alto Senhor, se a teus altos ouvidos
Chega o som baixo da çamponha minha...
(Egl. X, vs. 30-31, t. I, p. 241.)

Y también en la Egloga X de las *Rhythmas* (Lisboa, 1595) de Luis de Camoens:

Ouvi da minha humilde sanfonina
A harmonia, que vós alevantais
Tanto, que de vós mesmo a fazeis dina.
(Egl. X, vs. 9-10, p. .80.)

En la *Epístola a Mateo Vázquez* de Cervantes, escrita hacia 1577, aparece una clara reminiscencia de los versos garcilasianos:

Si el baxo son de la çampoña mía,
señor, a vuestro oído no ha llegado
en tiempo que sonar mejor devía...
(Poesías sueltas, VIII, p. 21.)

En la *Egloga I, al Duque de Alba* de las *Rimas* (Madrid, 1602) de Lope de Vega:

> *... al mal formado son de versos míos,*
> si se quiere humillar vuestra grandeza,
> claro señor, a mi intención, y *escucha*
> *de mi zampoña tosca la rudeza.*
>
> (Egl. I, p. 79.)

En la Egloga IV de Luis Barahona de Soto, ya incluída en la segunda parte de las *Flores* del Licenciado Juan Antonio Calderón (año 1611) con el título de *Canción a Dórida:*

> *Hasta que el dulce son de tu zampoña*
> Y tu voz cada día
> Le hubiese saludado.
>
> (28, III, p. 52.)

Trayectoria que culmina en la dedicatoria de la *Egloga Primera* de don Luis Carrillo y Sotomayor al Conde de Niebla, publicada en la primera edición de sus *Obras* (Madrid, 1611):

> *Escuchad* cómo empieza en pescadores...
> estad atento *al resonante juego*
> *de dos tiernas zampoñas de amadores.*
>
> (Egl. I, p. 127.)

Góngora, influído directamente por el recuerdo del verso de Garcilaso, *al bajo son de mi zampoña ruda,* ha llevado a cabo una contaminación estilística con otro giro típicamente garcilasiano al redactar el verso que estudiamos. Me refiero al final de la dedicatoria de la Egloga I al Virrey de Nápoles:

> y en cuanto esto se canta,
> *escucha* tú el cantar de mis pastores.
>
> (vs. 41-2.)

Fórmula repetida mil veces en las dedicatorias de los poemas renacen-

tistas, que aparece en el ya citado pasaje lopesco de la *Egloga I al Duque de Alba:*

> ... *y escucha*
> de mi zampoña tosca la rudeza.
>
> (pág. 79.)

En un soneto de *Todas las Obras* (Madrid, 1593) del capitán Francisco de Aldana:

> *Que escuches,* nueva aurora, el nuevo intento
> *De mi çampoña rústica* y subida.
>
> (I, p. 103.)

En la famosa *Canción de Crisóstomo* de la primera parte del *Quijote* (1605):

> *Escucha,* pues, y presta atento oído,
> no al concertado son, sino al ruído...
>
> (I, cap. XIV.)

En la Introducción en verso de *Los Pastores de Belén* (Madrid, 1612) de Lope de Vega:

> *Escucha,* pues, en esa humilde cueva
> el canto de mis rústicos pastores.
>
> (pág. 28.)

El cruce de este giro, típicamente garcilasiano, con la fórmula anteriormente citada origina en una síntesis perfecta el verso del *Polifemo* gongorino:

> escucha al son de la zampoña mía.
>
> (v. 6.)

En lo que respecta a las frecuentísimas alusiones a la zampoña como instrumento bucólico o pastoril en la poesía renacentista, los ejemplos podrían ser innumerables. Ya en el *Ameto* de Boccaccio aparece en este sentido:

> A me non cal vegghiando far dimoro,
> Nè *sampogna* sonar, chè per sè sola
> Diletto prende ogn'una in suo lavoro.
>
> (pág. 281.)

En la égloga de Selvagio et Ergasto de la *Arcadia* de Sannazaro (Nápoles, 1504):

> Ad lamentarse de l'antico stratio
> Ad dire il vero hogie è tanta la inopia
> De'buon pastor che le *sampognie* preggiano...
>
> (vs. 26-27.)

En las *Stanze per la Giostra* de Angelo Poliziano:

> E'l montanaro all'ombra più conserta
> Destar la sua *zampogna* e'l verso inculto?
>
> (Oct. 18.)

En la *Altercaziones* de Lorenzo de Médicis:

> Sanza esser suto da altro nume scorto,
> modulato ho con la *zampogna* tenera
> il verso, col favor che Pan me ha porto.
>
> (Capitolo IV, 1-3, p. 53.)

En la Egloga II de Garcilaso:

> Quedaos adios, que ya vuestros oídos
> de mi *zampoña* fueron halagados.
>
> (vs. 635-6.)

Y en este otro pasaje de la Egloga III del gran poeta toledano:

> cuando sus oídos
> fueron de dos *zampoñas* que tañían
> suave y dulcemente detenidos.
>
> (vs. 283-5.)

En la *Diana* de George de Montemayor (Valencia, 1559):

> Otras vexes (Sylvano) concertávamos
> la *çampoña* y rabel con que tañíamos,
> y mis versos entonces allí cantávamos.
>
> (Lib. I, p. 33, 7-9.)

En la *Descripción de la Abadía* de Lope de Vega, publicada en las *Rimas* (1602):

> Pan. sus albogues, su vihuela Apolo,
> su *zampoña* Aristeo y su arpa Orfeo.
>
> (pág. 109.)

Barahona de Soto en la *Elegía a la muerte de Garcilaso:*

> Por este nuestros montes merecieron
> De la *zampoña* dulce y harpa grave
> Y tierna lira el són, cual nunca oyeron.
>
> (pág. 780.)

En la égloga *Andrés* de Francisco Sa de Miranda, editada por vez primera en 1595:

> Señor, y no os sea en menosprecio
> la *zampoña* de Pan, dios de pastores.
>
> (T. I, p. 199, r. 1-2.)

Y en la égloga *Nemoroso* del mismo Sa de Miranda:

> Espero que algún día
> aun se oiga en lexos parte
> (sino qu'el deseo siempre engaña)
> otra *zampoña* mia
> labrada con mas arte,
> de fino box, y no de flaca caña.
>
> (T. I, p. 216, r. 9-15.)

Y en el *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* de Bernardo de Balbuena (Madrid, 1608):

> Febo en oir mi canto de corrido
> Enjuga en mi *zampoña* ya los sones.
>
> (Egl. II, p. 35.)

Trayectoria temática que podría multiplicarse indefinidamente a través de la poesía española de los siglos XVI y XVII, y que revela la alusión a la zampoña como un tópico característico de la poesía bucólica renacentista.

12. si ya los muros no te ven de Huelva.—Como indica ya certeramente Pellicer en las *Lecciones Solemnes:* "Fué siempre esta condicional en los poetas vulgar para hazer la dirección cortés" (Nota 13, col. 17).

Por su parte, Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

> "Finge ojos en los muros, que carecen de sentido, esta figura, como quieren algunos, se llama Prosopopeya, muy frequente en los Poetas mejores... Dixo el Poeta: *Si ya los muros no te ven de Huelva,* porque aunque assistia en Niebla, pudo caçando llegar hasta sus muros. Este modo de pedir atención al Conde imitó de Virg. en la eclog. 8" (fol 315 v.).

Y a continuación, cita los versos virgilianos:

> Tu mihi seu magni superas jam saxa Timavi,
> Sive oram Illyrici legis aequoris.
>
> (Egl. VIII, 6-7.)

Que aparecen traducidos en la versión clásica de Fray Luis de León:

> ¡O tú que hora con reyno victorioso
> o vences el Timavo, o la vecina
> costa...
>
> (Egl. VIII, 9-11, t. I, p. 328.)

Como señala ya certeramente Salcedo, Virgilio "lo tomó de Teócrito en el Idilio I:

> O Pan, Pan sive es iuxta montes Lycaei,
> Sive tu circuis magnum Maenalum."
>
> (fol. 315 v.)

Y, en efecto, un giro idéntico aparece en el Idilio I, *Thyrsis* (Θόρσις ἢ ᾠδή) de Teócrito:

> Ὦ Πὰν Πάν, εἴτ᾽ ἐσσι χατ᾽ ὤρεα μαχρὰ Λυκαίω,
> εἴτε τύγ᾽ ἀμφιπολεῖς μέγα Μαίναλον, ἔθ ἐπὶ νᾶσον
> ταν Σιχελάν.
>
> (vs. 123-5, p. 26.)

("Oh Pan, Pan, ya estés en lo alto del monte Liceo, o que batas el gran Ménalo, ven a Sicilia...")

Pellicer aduce también un pasaje de Marcial en el Epigrama I del libro V, dedicando su libro a Domiciano:

Hoc tibi Palladiae, seu collibus uteris Albae
Caesar et hinc Triviam prospicis inde Thetim.

(vs. 1-2.)

que el comentarista interpreta libremente: "O caces en los bosques de Diana o pesques en los campos de Tetis." Evidentemente, la dedicatoria de la Egloga VIII de Virgilio constituye el paradigma clásico de todas las dedicatorias renacentistas, para dirigirse al Señor a quien el poeta consagra sus versos. Antes, sin embargo, su fórmula es imitada profusamente por los poetas latinos a partir de Ovidio, quien proporciona en los *Fastos* otro modelo ejemplar no señalado por los comentaristas. En efecto, en la dedicatoria a Augusto del libro II, escribe el gran poeta:

Ergo ades, et placido paulum mea munera vultu
Respice; pacando si quid ab hoste vacas.

(Lib. II, 17-18.)

Que en la traducción clásica de Vincenzo Cartari (Venezia, 1551) aparece traducido libérrimamente:

Però col tuo favor siemi presente,
E degnati guardar questo mio dono
Con lieto viso, se talor t'avanza
Tempo, sicch'occupato non sii sempre
Nelle battaglie faticose, quali
Fatto anno, che dall uno all'altro polo
Il Mondo t'ama, riverisce, e teme.

(Lib. II, p. 93.)

Esta costumbre clásica de pedir atención al señor a quien se consagran los versos, supeditando con un giro condicional y cortés el favor

que conceda a su obra, a las empresas guerreras, militares o políticas que ocupan su tiempo, adquiere en la poesía renacentista un tono menos grande y heroico porque se alude con mucha frecuençia a los ejercicios venatorios, de montería y cetrería a que el señor consagra sus ocios y que la lisonja cortesana del poeta obliga a considerar como imagen de la guerra. En la poesía española renacentista, Garcilaso funde en la dedicatoria de la Egloga I al Virrey de Nápoles la alusión a las empresas políticas y el recuerdo de la caza, en un pasaje famoso que será el modelo ejemplar de toda la poesía española de los siglos XVI y XVII:

agora estés atento, sólo y dado
al ínclito gobierno del Estado,
Albano; agora vuelto a la otra parte,
resplandeciente, armado,
representando en tierra al fiero Marte;
agora de cuidados enojosos
y de negocios libre, por ventura
andes a caza, el monte fatigando...

(Egl. I, 10-17.)

Imitada por Fernando de Herrera en la Egloga IV de sus *Rimas Inéditas* (1578), probablemente dedicada, según Blecua, a don Gonzalo de Córdoba, tercer duque de Sessa. La fórmula disyuntiva iniciada por Teócrito y divulgada por Virgilio en el pasaje citado se mantiene como hemos visto en Garcilaso y persiste en los versos herrerianos:

aora tú en las armas, o dichoso
príncipe y valeroso,
al abuelo, que a Francia puso espanto,
imites con la fuerte y diestra mano,
con fortuna y prudençia esclarecida,
o en estudio de musas soberano,
do Febo te convida.

(Egl. IV, 10-16, p. 189.)

Góngora, con la misma intención y sentido del modelo virgiliano y de los versos de Garcilaso, ha sustituído la fórmula disyuntiva por

un giro condicional ya existente en Ovidio, en la dedicatoria del libro II de los *Fastos* ya mencionada. Como veremos después, este giro es característico de las dedicatorias clásicas y renacentistas.

13. peinar el viento.—La bellísima metáfora de este pasaje gongorino ha sido objeto de las interpretaciones más contradictorias por parte de los comentaristas y exégetas del gran poeta cordobés. En efecto, Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "*Peinar el viento.* La misma frase usa en la Soledad I. *Peinar el aire, por cardar el buelo,* limpiarle de las aves: haze alusion a los cabellos."
>
> (Nota 15, col. 18.)

Y el sentido del verso completo, según su *Explicación* a la Estancia I, sería, como hemos visto: "o a limpiar el ayre con su cetrería, o a fatigar con la montería las fieras de los bosques".

Por su parte, Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* se limita a subrayar lacónicamente:

> "PEYNAR EL VIENTO / Ilustre perífrasis de la cetrería."
>
> (fol. 316.)

El Licenciado Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo,* concuerda con sus predecesores y escribe certeramente:

> "*Peinar el viento.* Cazar con aves, que parece peinan con sus alas el viento."
>
> (Nota 13, f. 285 v.)

Sin excluir la posibilidad, insinuada por Pellicer, de que la metáfora gongorina *peinar el viento* encierre una sinécdoque de continente por el contenido en la que Góngora aluda, al mencionar el *viento,* a las *aves* que contiene, y que, en consecuencia, posea el sentido de "limpiarle de las aves", la interpretación de Andrés Cuesta parece más acorde con

los precedentes en que se ha inspirado este pasaje gongorino del *Polifemo,* y el de las *Soledades* aducido por Pellicer. En efecto, en el *Arauco domado* de Pedro de Oña, publicado en Lima en 1596, pero reimpreso en Madrid en 1599, con varias ediciones sucesivas, encontramos por vez primera el uso metafórico de *peinar* aludiendo al vuelo de las aves:

Y que para seguir su raudo vuelo
Os da bastantes alas vuestra madre,
Pues tales *con el aire no las peina*
El ave que de todas es la reina.

(*Exordio,* p. 353 b.)

El sentido de esta perífrasis metafórica, diametralmente opuesto al que usará Góngora posteriormente, es, como puede verse, el de *peinar las alas con el aire durante el vuelo.* No cabe duda de que la sugerencia de estos versos era más que suficiente para inspirar la metáfora nueva e inédita de Góngora en el *Polifemo,* pero existe un precedente más directo de la expresión gongorina en otro pasaje de la Egloga IV de Luis Barahona de Soto, incluída ya en 1611 en la segunda parte de las *Flores de poetas ilustres,* compilada por Juan Antonio Calderón, y que Góngora evidentemente conocía: lleva el título de *Canción a Dórida:*

Paráronse las águilas
Que el aire aqui y allí vagando *peinan*
Con sus volantes péndolas.

(Lib. I, § 28, p. 50-51.)

Mientras en los versos de Pedro de Oña era el aire el que peinaba las alas del águila al volar, en este pasaje de Borahona de Soto son las águilas las que *peinan el aire con sus alas.* La metáfora *peinar el aire* que inspiró sin duda alguna la perífrasis gongorina de *peinar el viento,* aparece literalmente en el citado pasaje de las *Soledades* como prueba decisiva de que la fuente de esta expresión típicamente gongorina es, en efecto, el texto de Barahona de Soto:

Rápido al español alado mira
Peinar el aire por cardar el vuelo.

(II, 863-4.)

Como afirma Pellicer en las *Lecciones Solemnes,* en la *Explicación* de este pasaje:

> "Mirava el Peregrino al Español alado, al Baharí nacido en las sierras de Segura, *como peinava el ayre con sus alas,* como bolvia sobre el Doral, que estava entre los juncos, por cardar con sus garras el buelo, las alas del Doral..."
>
> (col. 601.)

Salcedo Coronel, en la *Soledad II comentada,* lo interpreta como sigue:

> "Mirava el peregrino al baharí *peinar rápido el aire; esto es bolar impetuosamente.*"
>
> (fol. 300 v.)

La versión de los comentaristas es aceptada modernamente por el máximo gongorista español, Dámaso Alonso, en su prosificación de las *Soledades:*

> "Mira el joven como el baharí español va peinando rápidamente el aire, procurando llegar a cardar con sus garras el vuelo del doral."

Ahora bien, ¿cuál es el sentido de *peinar* en el pasaje de Barahona y en el de las *Soledades?* En el primer caso: *que el aire aquí y allí vagando peinan,* parece válido el sentido de "rozar o acariciar levemente", puesto que Barahona añade *con sus volantes péndolas.* El sujeto de la acción de *peinar,* las águilas, va acompañado de un ablativo instrumental, *volantes péndolas,* que ejecutan la acción de peinar, y es evidente que la expresión *peinar el aire con las alas* no puede significar *surcar el aire,* sino *batir, rozar* o *acariciar levemente el aire con las alas.*

En el pasaje gongorino de las *Soledades, peinar el aire* adquiere ya una significación ligeramente distinta, o por lo menos es susceptible de una doble interpretación. Aquí no son las alas las que peinan el aire, aunque Pellicer aventure esta interpretación, sino el propio baharí con su rápido vuelo. En consecuencia, *peinar el aire* puede significar,

por una parte, *surcar el aire velocísimamente,* y al propio tiempo *rozar levemente el aire con su rápido vuelo.*

En lo que respecta al pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando, la perífrasis *peinar el aire* se ha convertido en *peinar el viento,* cambio de una importancia secundaria si no hubiese cambiado el sujeto de la acción que en este caso no es un águila o un halcón, sino el propio Conde de Niebla, entregado al ejercicio de la caza. En sentido estricto, prescindiendo de la comparación y de las fuentes, y de la versión de los comentaristas, la lógica interpretación de este pasaje no puede ser otra que la que antes atribuíamos al vuelo del halcón: *surcar velozmente el viento, rozar levemente el viento con su rápida carrera.* Tal es, en efecto, el sentido que le otorga Walter Pabst en su traducción alemana en prosa publicada como apéndice de su magnífico libro *Gongoras' Schöpfung in seinen Gedichten Polifemo und Soledades* (Revue Hispanique, LXXX, 1930): "... Wahrend du nicht vor Huelvas Mauern den Wind, den du durcheilst und erfrischt wie der Kamm das Haar, an Schnelligkeit ubertriffst, und den Wald, den du Bezwingst und ermudest, an Kraft."

La interpretación propuesta por Pabst en este pasaje, según la cual la perífrasis *peinar el viento* en este verso de Góngora significa *sobrepasar en rapidez al viento, que recorre y surca a toda prisa como el peine al cabello,* es evidentemente certera, pero excluye el sentido dado por los comentaristas que unánimemente consideran como una alusión a la caza de cetrería. Es muy posible, dada la intención y sentido de los modelos imitados por Góngora, y su manifiesto propósito de aludir a la caza, que el poeta haya pensado preferentemente en la caza de altanería tal como indicaba ya Salcedo Coronel. Por nuestra parte, profesamos la más absoluta convicción de que Góngora se refiere a la caza de cetrería, y que *peinar el viento* significa, tal como afirmaba Andrés Cuesta: *cazar con aves, que parece peinan con sus alas el viento,* y, al propio tiempo, como quería Pellicer, *limpiar el viento de las aves que lo pueblan,* cazándolas con halcones. Si se tiene en cuenta que Góngora no ha expresado nunca con una metáfora de este tipo la velocidad de la carrera, y que alude manifiestamente a los dos géneros de caza a que puede estar entregado el Conde, se verá que la interpretación de Pabst

estrictamente fiel y correcta, es inaceptable para el pasaje que estudiamos, del que eliminaría el cúmulo de sugerencias evidentemente logradas por Góngora en torno a la caza de altanería, descrita en forma insuperable con la bellísima perífrasis *peinar el viento.*

Téngase en cuenta, además, que con anterioridad a la redacción del *Polifemo* y de las *Soledades,* Góngora había usado ya la expresión *peinar las plumas* en un símil de la caza de altanería que aparece en el romance *Según vuelan por el agua,* escrito en 1602:

El tagarote africano,
que la español garza ve,
en su noble sangre piensa
esmaltar el cascabel.
Peinándole va las plumas;
mas el viento burla dél,
interpuesto entre las alas
y entre la garra cruel.

(49, p. 125.)

Prescindiendo del sentido de este símil metafórico que alude a la persecución de un bergantín genovés por una galeota argelina, es evidente que la imagen aquí descrita por Góngora constituye el precedente directo de la que aparece en el ya citado pasaje de las *Soledades:*

Rápido al español alado mira
Peinar el aire por cardar el vuelo.

(II, 863-4.)

En el romance arriba citado, el tagarote africano *peina las plumas de la garza con su garra cruel,* y en el pasaje de las *Soledades,* el baharí *procura cardar con sus garras el vuelo del doral.* La idea es la misma y el romance gongorino constituye el eslabón intermedio entre las primeras fuentes de Pedro de Oña y Barahona de Soto, y el texto del *Polifemo* y de las *Soledades.*

Por lo demás, es preciso tener en cuenta que es éste uno de los pasajes de más difícil interpretación del *Polifemo* gongorino, y una de las metáforas más sugerentes pero más difíciles de aclaración lógica. Ya el gran humanista Francisco Cascales comentaba en la Epístola al

Licenciado Luis Tribaldo de Toledo, *Sobre la obscuridad del "Polifemo" y "Soledades" de Don Luis de Góngora,* publicada en las *Cartas Filológicas,* la dificultad de este pasaje que, desde luego, no se atrevió a interpretar:

> "Las perpétuas metáforas son también la principal causa de esta confusión y obscuridad; como:
>
> Peinar el viento y fatigar la selva."
>
> Aquí, *peinar el viento* es atrevida metáfora, de que fué reprendido Ennio, porque dijo:
>
> *Juppiter hibernas cana nive conspuit Alpes.*
>
> "Júpiter escupió blanca nieve sobre los fríos Alpes."
>
> (Década I, Epístola VIII, p. 194, t. I.)

Por otra parte, los distintos usos del verbo *peinar* en los poetas anteriores a Góngora, casi siempre en la acepción de "rozar levemente", "acariciar" o "surcar", no aclaran en modo alguno el pasaje que estamos estudiando. En la *Primera parte de la Angélica* (Granada, 1586) de Barahona de Soto aparece en el sentido de "surcar", refiriéndose a una nave:

> ... que apartando
> Las aguas a una parte, y a otra parte,
> El ensenado golfo va *peynando.*
>
> (Canto Nono, fol. 180 v.)

En la *Jerusalén Conquistada* (Madrid, 1608) de Lope de Vega, aparece en el sentido de "rozar o acariciar levemente":

> sus círculos azules enlazaba
> humilde el agua con risueño enredo
> unos en otros, y cantando a solas,
> *peinaba* las orillas con las olas.
>
> (Lib. I, p. 6, t. I.)

Góngora, en un romance escrito en 1619, y en consecuencia posterior al *Polifemo* y las *Soledades,* utiliza el verbo *peinar* en sentido metafórico, pero en la misma acepción usada corrientemente: se refiere a los arcos de un puente que peinan la corriente de un río:

adonde en mármol dentado
que les *peina* la corriente...

(77, p. 207.)

Todavía el Conde de Villamediana, en la *Fábula de Europa (Obras,* Zaragoza, 1629), utiliza peinar en el sentido de "surcar", recordando, sin duda alguna, los versos del *Polifemo* gongorino:

Púdose colegir que Galatea
Doris o Thetis sea
La que *peinando* el mar, cortando el viento
Por sus cerúleos golfos descurriese.

(pág. 308-9.)

14. fatigar la selva.—Ya Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* señaló certeramente la fuente de este pasaje en un verso de la *Eneida* de Virgilio:

venatu invigilant, pueri *silvasque fatigant.*

(Lib. IX, 605.)

Es curioso subrayar que el cultismo *fatigar,* aceptado ya por Nebrija en su *Vocabulario de Romance en Latín* (Salamanca, 1492), no se conserva en la traducción de este pasaje, en la traducción de la *Eneida* de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557). El sentido literal del verso virgiliano: "Jóvenes, acechan los venados y *baten las selvas*", no fué comprendido por Salcedo, como lo demuestra su interpretación completamente errónea:

"Fatigarse en la selva, si ya no es que pone la selva por las fieras que en ella hay; como Virgilio a quien imitó felizmente en el lib. 9 de sus Aen."

(fol. 316.)

Pedro Díaz de Ribas, en sus *Discursos apologéticos por el estilo del Polifemo,* se limita a observar lacónicamente que "Es frasi usada de los latinos", y después de citar el verso virgiliano de la *Eneida,* y un pasaje de Silio Itálico en *De Bello Punico:*

> Saxosis nemora alta jugis, cursuque *fatigant*
> Stebrum.
>
> Lib. II.)

afirma que "los Italianos lo usan a menudo", y cita los dos pasajes de Garcilaso que veremos después (Nota 6, fol. 181 v.).

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "*O fatigar la selva:* assi lee mi M. S. añadida la O. Es frase esta de *fatigar la selva,* de Virgilio *lib. 9. Sylvasque fatigant...* trasladóla en Español Garci-Lasso ecl. I. *El monte fatigando,* pues del repetir la montería parece que se cansa el bosque; si ya no es que allí está tomado por las fieras, como en Virgilio lib. 5... y Marcial lib I. epig. 61."
>
> (Nota 16, col. 18.)

El Licenciado Andrés Cuesta, en las *Notas al Polifemo,* escribe:

> "*O fatigar la selva.* cazar fieras. Vulgar es en Virgilio... de quien Garci Laso."
>
> (Nota 14, f. 285 v.)

Ahora bien, el uso virgiliano de *fatigar la selva,* en el sentido de batir u hollar la selva, aparece ya en la poesía latina aplicado a los bosques, como en el pasaje de Silio Itálico aducido por Díaz de Ribas, o a los montes, como en estos versos de Claudiano en el panegírico *De Laudibus Stiliconis,* ya señalado por Salcedo Coronel:

> Nubiferas Alpes, Apenninique recessus,
> Garganique nives Hecaerge prompta *fatigat.*
>
> (Lib. III, 307-8.)

En la poesía castellana, el uso virgiliano aparece por vez primera en la dedicatoria de la Egloga I de Garcilaso al Virrey de Nápoles,

modelo evidente de toda la poesía posterior a la edición de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

agora de cuidados enojosos
y de negocios libre, por ventura
andes a caza, *el monte fatigando*
en ardiente jinete que apresura
el curso tras los ciervos temerosos,
que en vano su morir van dilatando.

(Egl. I, 15-20.)

Y en este otro pasaje de la Egloga II, en que Garcilaso habla de fatigar el bosque o fatigar la selva con la caza:

¿Qué bosque o selva umbrosa
no fué de nuestra caza *fatigada?*

(Egl. II, 186-7.)

El modelo ejemplar de Garcilaso y el influjo del verso virgiliano se funden en el siguiente pasaje de *El Pastor de Fílida* (Madrid, 1582) de Gálvez de Montalvo, alusivo, como en los casos anteriores, al ejercicio de la caza:

"No á cuarto de hora que desta suerte *fatigaron la selva,* sus anchas redes, se sembraron de mas de cien maneras de aves, desde el simple ruiseñor hasta la astuta corneja."

(Sexta parte, p. 471 b.)

En aquel mismo año aparecen ya en uno de los primeros romances gongorinos, escrito en 1582, aludiendo de manera burlesca a sus andanzas de cazador:

con mi perro y mi hurón
y mis calzas de gamuza,
por ser recias para el campo
y por guardar las velludas,
fatigaba el verde suelo,
donde mil arroyos cruzan.

(8, p. 14.)

Aun cuando el sentido del cultismo *fatigar* en este pasaje gongorino no es el mismo de los casos anteriores, pues posee la clara acepción de "pisar" u "hollar", el carácter burlesco del romance y la manifiesta ridiculización del tópico virgiliano mil veces usado en las descripciones cinegéticas de la poesía del Renacimiento, aconsejan su inserción en este punto, como primer antecedente del pasaje polifémico existente en la poesía de Góngora, en lo que respecta al uso de *fatigar*.

Es preciso tener en cuenta, sin embargo, que la cadena temática que culmina en el bellísimo verso del *Polifemo* gongorino:

peinar el viento, *fatigar la selva.*

y que tiene su fuente clásica en el ya citado verso de la *Eneida* de Virgilio, cuenta con una trayectoria paralela, que se desarrolla en torno al mismo tema partiendo de una fuente distinta, también extraída de la *Eneida* virgiliana. En efecto, esta segunda trayectoria, que se confunde aparentemente con la primera, tiene su origen en estos versos de Virgilio que describen a Ganimedes en los bosques de Ida, fatigando con su jabalina y su carrera a los ciervos veloces:

intextusque puer frondosa regius Ida
uelocis iaculo ceruos cursuque fatigat.

(Lib. V, 252-3.)

Ya Marcial, en uno de sus epigramas, reprocha a una liebre que, huyendo veloz, fatigue en vano al león, señor y rey de las selvas:

quid frustra nemorum regemque *fatigas?*
non nisi delecta pascitur ille fera.

(Lib. I, LX, 5-6.)

El uso virgiliano de *fatigar a los ciervos,* acosados en su veloz carrera por los dardos y venablos de los cazadores, se convierte, al igual que la expresión *fatigar la selva,* en sinónimo de *cazar.* Y al cobrar esta acepción peculiar de la poesía renacentista, el uso de *fatigar* en el

sentido de *cazar, perseguir, acosar,* que no excluye en modo alguno la idea de *cansar* con la persecución y el acoso, se hace extensiva a cualquier pieza venatoria. Así aparece ya en la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578), refiriéndose al jabalí:

Quien el ciervo herido rastreando
De la llanura el monte atravesaba:
Quien el cerdoso puerco *fatigando*
Los osados lebreles ayudaba.

(XVII, p. 68 b.)

En la poesía de Herrera surge ya la expresión *fatigar las fieras,* que como evidente reminiscencia de Virgilio aparece en los siguientes versos de la *Egloga Venatoria,* publicada en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

D'aljava i arco tú, Diana, armada,
que por el monte umbroso i estendido
fatigas a las fieras presurosa.

(vs. 1-3, p. 132.)

Por influjo de Herrera aparece en la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Quando aunque a pie por la aspera montaña
Las fieras va siguiendo y *fatigando.*

(Canto Sexto, f. 116 v.)

Y también en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

Ya, pues, el Conde, tras haber cazado
La fiera que por única estimaba,
Y las demás del monte *fatigado*
Sin dejar parte en su aspereza brava...

(XVII, p. 560 a.)

Góngora adopta este uso típicamente herreriano en el bellísimo romance *Frescos airecillos,* escrito en 1590:

Ahora la halléis
entre la maleza
del fragoso monte,
siguiendo las fieras,
ahora en el llano
con planta ligera
fatigando el corzo,
que herido vuela.

(29, p. 79.)

Y lo utiliza nuevamente en las *Soledades,* en un pasaje, como tantos otros, ignorado por el *Vocabulario* de Alemany:

galán siguió valiente, *fatigando*
tímida liebre...

(II, 766-7.)

Y en unos versos de la canción *Al Conde de Lemos,* fechados en 1614:

... las riberas
del Sil te vieron *fatigar las fieras.*

(400, p. 612.)

Imitado por los gongoristas del Barroco, el uso herreriano se repite profusamente en la poesía del siglo XVII, por influjo directo de Góngora. Es patente la reminiscencia del citado romance gongorino en este pasaje de la dedicatoria de la *Fábula de la Naya* de Pedro Soto de Rojas, perteneciente al *Desengaño de Amor en Rimas* (Madrid, 1623):

Sino la Garça sigues temerosa,
Sino *la Corça cándida fatigas...*

(R. 17-19, p. 129.)

Y también en estos versos de *Los Rayos de Faetón* del mismo Soto de Rojas (Barcelona, 1639):

Que en selvas apazibles de Diana
La mas valiente *fatigavan fiera.*

(Rayo Clareciente, 38, p. 307.)

Y en este pasaje de las *Selvas Dánicas* del Conde de Rebolledo (Copenhague, 1655):

> Diana, que en la Selva
> veloz *fatiga la más libre fiera.*
>
> (Madrigal XII, t. II, p. 581.)

Al igual que en este pasaje de *El Bernardo* de Valbuena (Madrid, 1624):

> Ya en otro tiempo el ejercicio mío
> Fué por los montes *fatigar las fieras.*
>
> (III, p. 67 a.)

Otro uso del cultismo *fatigar* típicamente virgiliano, independiente de los temas venatorios, pero existente en la poesía de Góngora, arranca de los siguientes versos de la *Eneida,* que aluden al acto de acuciar a los bueyes con el hasta de las lanzas:

> Omne aeuom ferro teritur uersaque iuvencum
> terga *fatigamus* hasta...
>
> (Lib. IX, 609-10.)

Que Gregorio Hernández de Velasco, atendiendo más al sentido que a la letra del texto, tradujo del siguiente modo *(Eneida,* Amberes, 1557):

> Todos en toda edad de hierro usamos
> Y arando *los novillos fatigamos.*
>
> (Lib. IX, t. II, p. 85.)

Y Cristóbal de Mesa, en su traducción, también en verso, de la *Eneida* (Madrid, 1615), con idéntica libertad, conservando, sin embargo, el cultismo *fatigar:*

> Y en toda edad con hierro exercitados
> *Fatigamos los bueyes* por la sierra
> Haziéndoles tirar duros arados.
>
> (Libro Nono, f. 247.)

Juan Rufo, en *La Austriada* (Madrid, 1584), aplica este uso virgiliano al hecho de fatigar o acosar los toros:

Quien vió toro feroz solemne día
Cercado de canalla yerta y ruda,
Ser fatigado con tenaz porfía,
Con palos, cantos y con punta aguda.

(XXIII, p. 129 b.)

Góngora, en el soneto *A Don Antonio Venegas, Obispo de Pamplona*, escrito en 1612, extrae de este pasaje de Juan Rufo la idea de *fatigar los toros,* aplicada a correr los toros en los juegos de cañas, en una ecuestre y castiza estampa campera:

cuantos engendra toros la floresta
por vos *fatiga* en hábito africano.

(321, p. 512.)

El uso del cultismo *fatigar* tiene todavía otro precedente clásico en la poesía latina, imitado escasas veces por los poetas renacentistas y del que no hemos encontrado ejemplo alguno entre los poetas españoles. Me refiero al siguiente pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio en que aparece aplicado al rumor del agua que fatiga las selvas:

Impluit et sonitu plus quam vicina *fatigat.*

(Lib. I, 573.)

Imitado por Sannazaro en el siguiente pasaje de la *Arcadia* (Nápoles, 1504):

"... col suo mormorio *va fatigando le vicine selve.*"

(p. 78, r. 92-3.)

En la acepción de pisar u hollar, adoptada por Góngora en el romance ya citado de 1590 (*fatigaba* el verde suelo / donde mil arroyos cruzan), lo encontramos por vez primera en la *Primera parte de la*

Angélica de Barahona de Soto (Granada, 1586), probable fuente y modelo del texto gongorino:

> Sin enfrenar caballo, y sin que pene
> Con yugo del novillo el sobrecejo,
> *Sin fatigar* el mar, *ni el suelo duro,*
> Rompiendo la región del ayre obscuro.
>
> (Canto Primero, f. 8.)

Y se convierte muy pronto en una expresión típica de la lengua poética de Quevedo, quien la usa en una Silva, fechada por Astrana en 1604:

> Rocas pisadas de mortales plantas
> *fatigan esta arena.*
>
> (Silva II, p. 5.)

En una composición escrita en 1606, ya coleccionada en la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* de Juan Antonio Calderón en 1611, titulada *A una mina:*

> *¿Qué fatigas la tierra?*
> Deja en paz los secretos desta sierra.
>
> (pág. 469.)

Y en el soneto *Inscripción al túmulo del Rey de Francia Enrique IV,* escrito en 1610:

> sintió su peso el mar; *vió fatigada*
> el alto Pirineo de gente osada
> *la nieve,* ceño cano de su frente.
>
> (pág. 453.)

En cuanto al giro virgiliano *fatigar la selva,* en el sentido de *batir la selva, cazar,* que aparece en el verso del *Polifemo* que estamos estudiando, aparece dentro de la poesía gongorina en el *Panegírico al Duque de Lerma,* escrito en 1617:

> dura pala si puño no pujante,
> viento dando a los vientos, ejercita
> la vez que *el monte no fatiga vasto.*
>
> (vs. 69-71, p. 728.)

El uso de *fatigar el monte* en el sentido de *cazar* equivale exactamente al uso gongorino de *batir los montes* que aparece en la dedicatoria de las *Soledades* al Duque de Béjar:

¡Oh tú, que de venablos impedido
—muros de abeto, almenas de diamante—,
bates los montes, que, de nieve armados,
gigantes de cristal los teme el cielo.

(vs. 5-8.)

Posteriormente a la redacción del *Polifemo,* el famoso verso gongorino *peinar el viento, fatigar la selva,* es imitado con mucha frecuencia por los poetas del siglo XVII no en su misma estructura bimembre, pero sí en lo que respecta a la perífrasis *fatigar la selva.* Tal es el caso de la *Fábula de Acteón y Diana* de Antonio Mira de Amescua:

¿Qué *selva* con furor *no ha fatigado*
Suspendiendo el cansancio en el deseo?

(pág. 425 a.)

O de este pasaje de las *Selvas Dánicas* del Conde de Rebolledo (Copenhague, 1655):

en diferentes cazas
fatiga las campañas *y las selvas.*

(Selva II, t. II, p. 480.)

OCTAVA II

Templado pula en la maestra mano
el generoso pájaro su pluma,
o tan mudo en la alcándara, que en vano
aun desmentir al cascabel presuma;
tascando haga el freno de oro cano
del caballo andaluz la ociosa espuma;
gima el lebrel en el cordón de seda,
y al cuerno al fin la cítara suceda.

(vs. 9-16.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Tres animales propone aquí necessarios para la caça: el halcón para las aves, el lebrel para las fieras, y para seguir la cetrería, o montería el cavallo. Estos tres pide Don Luis, que estén ociosos en tanto que sucede al cuerno que lleva el caçador a la espalda, la citara: que suceden a la caça las Musas. El halcon templado, o prevenido para la caça, concierte en el guante del caçador el desaliño de su pluma, o callando en la percha, desmienta en vano que trae cascabel. El cavallo desempiedre el suelo esperando a su dueño, y el lebrel gima por desatarse de la trailla, o carlanca" (Estancia II, cols. 18-19.)

SALCEDO CORONEL, en *El Polifemo comentado:*

"Pide nuestro Poeta, que se suspenda mientras canta todo exercicio venatorio: Y assi dize, que templado el pajaro pula sus plumas en la mano del caçador, o en la alcandara quieto; y que ocioso el cavallo haga el freno de oro cano con la espuma, y el lebrel gima atado. Y en fin sucedan a la caça los numeros de su canto. Tres generos ay de caça, Aeria, Terrestre, y Marina... De las dos primeras habló solamente el Poeta con los perífrasis de peinar el viento, y fatigar la selva" (fol. 316 vuelto).

PEDRO DÍAZ DE RIBAS, en sus *Discursos apologéticos por el estilo del Polyphemo y Soledades:*

"Pide el Poeta, que mientras escucha su excelencia la Cancion del Polyphemo cesse el exercicio venatorio, i se detenga el apercibimiento de los pájaros. I assi, que el Azor, o Girifalte entretanto en la mano de el caçador pule sus plumas con el pico, o en el alcándara pretenda estar mudo; aunque en vano, pues por pequeño movimiento que aga ha de sonar el cascabel. Al fin pide el Poeta, que cesando en este ocio el cuerno (instrumento de la caça) en lugar de él suceda la cithara, esto es, el musico canto de esta fábula" (fol. 182).

COMENTARIO

En contraste con la dedicatoria de las *Soledades* al Duque de Béjar, que describe con toda la intensidad del dinamismo barroco el fragor y estrépito de la caza, Góngora ha trazado aquí una escena venatoria en reposo. La ceñida cárcel de la octava contribuye eficazmente a dar una sensación de contenido equilibrio, de acción refrenada, a esta escena cuya prodigiosa plasticidad ha sido superada pocas veces por el mismo Góngora. Un pensador tan selecto y exigente con nuestra literatura clásica como Ortega y Gasset afirmaba en el *Espíritu de la Letra,*

a propósito de esa estrofa gongorina: "No se comprende cómo un beneficiado de Córdoba en los siglos XVI y XVII —llénense estas palabras de su exacto sentido— pudo encontrar dentro de sí la exquisitez incalculable, la aérea elegancia que revelan las dos octavas siguientes" *(Góngora, 1627-1927,* p. 109). Y aun cuando no existe motivo alguno para evidenciar tal estupor, puesto que Góngora era algo más que un beneficiado de Córdoba, no cabe duda alguna de que su más alta maestría de poeta está contenida en estos versos bellísimos que describen la quietud y el reposo de la caza de altanería.

Dejando aparte las escenas venatorias de la poesía clásica, modelo remoto de algunos pasajes de sus versos, y las descripciones de la caza de altanería introducidas por Boccaccio en la poesía del Renacimiento con su poema *La Caccia di Diana* (escenas que aparecen también en *La Caccia col Falcone* de Lorenzo de Médicis, y en las *Stanze per la Giostra* de Angelo Poliziano), Góngora ha elaborado en la presente octava una síntesis nueva y personal de algunas escenas de venación y cetrería creadas ya por los poetas españoles del siglo XVI. El modelo inmediato de su inspiración parece haber sido el siguiente pasaje de *La Araucana* de don Alonso de Ercilla (1569), en un símil venatorio que describe también el impaciente reposo del caballo, el halcón y el lebrel, con una intención muy distinta del *Polifemo* gongorino:

... Que puesto en su lugar, ufano espera
El son de la trompeta, como cuando
El fogoso caballo en la carrera
La seña del partir está aguardando,
Y cual halcón que en la húmida ribera
Ve la garza de lejos blanqueando,
Que se alegra y se pule ya lozano,
Y está para arrojarse de la mano...
Como cuando el lebrel, y fiero alano,
Mostrándose con ronco son los dientes,
Yertos los cerros, y ojos encendidos,
Se vienen a morder embravecidos.

(XI, p. 43 a.)

Con una intención adversa, típicamente erasmista, que censura la inútil

crueldad de la caza, había también descrito los diversos ejercicios venatorios Gutierre de Cetina en el soneto *Al Príncipe de Ascoli:*

¿Qué aprovecha, Señor, andar buscando
Ora el puerco montés, cerdudo y fiero?
¿Qué aprovecha seguir ciervo ligero,
Ni con yerba cruel andar tirando?
¿Qué aprovecha, Señor, ir remontando
La garza con halcón muy altanero?
¿Qué aprovecha, Señor, tirar certero,
Allí una liebre, aquí un faisán matando?...

(Soneto CLXXIX, t. I, p. 159.)

Y en un tono difuso y puramente descriptivo, Vicente Espinel, en la Egloga IV, *Liseo, Silvio, Castor,* publicada en sus *Diversas Rimas* (Madrid, 1591):

Fatigado me tiene ya la caza:
ya que se fué, pongamos por hoy treguas,
que mañana daremos nueva traza.
Bien nos hizo correr dos grandes leguas
la liebrecilla con veloz huída,
hasta cansar los galgos y las yeguas...
Llamad los perros y ninguno falte,
y atraillad aquella galga nueva:
el Baharí cebad y Girifalte.
Y a aquel Neblí, que dió tan buena prueba,
un corazón le dad con quien se cebe,
que en el mío no falta quien se ceba.

(Egl. IV, p. 313-14.)

Sin olvidar los bellísimos versos herrerianos de la *Egloga Venatoria* publicada en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

Esto preciara más que ver el buelo
del halcón, más que dar de un golpe muerte
al javalí más fuerte,
o alcançar por el ancho i largo suelo
junto á l'agua herido i sin aliento
el ciervo, qu'atrás dexa el presto viento.

(vs. 124-9, p. 137.)

O este otro pasaje de la misma *Egloga Venatoria:*

O la ligera garza levantando
mire al halcón veloce i atrevido,
ó espere al javalí cerdoso i fiero,
ó l'aura entre los árboles gozando,
con silencio i voz muda en lo ascondido
del pecho solo lloraré primero
el dolor en que muero.
Sin ti el feroz cavallo, el rayo ardiente
del imitado trueno, i la sabrosa
caça m'es enojosa,
pues tú me dexas mísero i doliente.

(vs. 102-112, p. 134.)

Es curioso hacer notar lo que el implacable Jáuregui opinaba a propósito de las evocaciones venatorias en la dedicatoria de los poemas gongorinos, juicio que encontramos en su *Antídoto contra las Soledades:*

"Débese también condenar aquella primera apóstrofe en que Vmd. se vuelve al Duque de Béjar, comenzando:

Oh tú, que de venablos impedido, etc.

Trata de la caza, y prosigue con tan espantoso rumor que parece representar una tremenda batalla. El ejercicio de la caza o montería es muy loable en príncipes y reyes; mas, en efecto, es sólo un entretenimiento y gusto, no acción heroica en lo melitar, ni en lo civil; y así debía Vmd. no hacer tan gran caudal de que este príncipe andaba a caza, sino aplicarle a otra ocupación o virtud ilustre y competente a su persona, como lo hizo Garcilaso con Don Pedro de Toledo, Virrey, cuando le dedicó su Egloga:

Tú, que ganaste obrando,
Un nombre en todo el mundo..., etc.

Y últimamente, como cosa accidental y atrás mano, habla de la caza:

Agora de cuidados enojosos,
Y de negocios libre, por ventura,
Andes a caza, el monte fatigando.

... De estas virtudes grandes se ha de hacer mención cuando se habla con los príncipes y se les dedica algún escrito, y no aplicarles el ejercicio meramente de cazadores, como hizo Vmd. con el Conde de Niebla, ofreciéndole su *Polifemo*."

(pág. 151.)

NOTAS

1. **Templado.**—Salcedo Coronel, en *El Polifemo comentado,* aclara ya el verdadero sentido de esta expresión:

"Templar es término propio de la cetrería. El dia antes que han de caçar previenen los caçadores el pajaro, dandole poco sustento para que esté mas facil al buelo: y esta prevencion se llama templar."

(fol. 316-316 v.)

Por su parte, Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica:

"*Templado,* prevenido del dia antes para la caça... o sossegado, que no se altere con el movimiento continuo de las alas, porque se enciende y aumenta el calor sobre lo natural de modo, que se abrasan los pulmones, son inutiles para la caça, y mueren con brevedad."

(Nota 1, col. 19.)

El Licenciado Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo,* se inclina, siguiendo en parte a Pellicer, por la interpretación literal: templado = sosegado, que si por una parte es lícita, dada la imagen de quietud y reposo evocada por el poeta, coexiste evidentemente con la alusión primordial al término de cetrería señalado ya por Salcedo y usado siempre por Góngora:

"*Templado.* Sossegado, no prevenido para la caça como dize Pellicer; porque aquí pinta al Conde que acaba de venir de caza, como se colige de aquel verso: *i al cuerno al fin la cítara suceda,* si no quieto ia despues de aver discurrido tras las aves. Pues así como despues de aver un onbre corrido mucho, en parando algun

espacio diremos bien que se tenpla, así de Halcon Don Luis dixo tenplado, entendiendo despues del cansancio i fatiga, adquirido con el contínuo movimiento de las alas."

(Nota 1, f. 285 v.)

Sebastián de Covarrubias, en el *Tesoro de la lengua Castellana o española* (Madrid, 1611), se limita a consignar como una de las posibles acepciones del verbo *Templar:* "Templar el halcón, término propio de caçadores" (p. 957 b, 9).

Ahora bien, la fuente directa de Góngora en este pasaje se encuentra en unos versos de la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578), único precedente que tras una búsqueda minuciosa hemos podido encontrar en la poesía española de los siglos XVI y XVII anterior al *Polifemo:*

Quien con *templados* pájaros volando
Las altaneras aves remontaba.

(XVII, p. 68 b.)

Procedente de una octava descriptiva de las distintas especies de caza que habría que añadir a los modelos anteriormente citados de la octava gongorina, pese a su brío y movilidad, este pasaje ha inspirado con toda certeza los dos versos del *Polifemo* gongorino:

Templado pula en la maestra mano
el generoso *pájaro* su pluma.

en lo que respecta al uso de la expresión *templar,* propia de la caza de cetrería y no usada por ningún otro poeta español antes de Góngora, y en lo que se refiere a la insólita perífrasis de llamar *pájaro* y no *ave* al halcón, aunque el *templado pájaro* de Ercilla se convierta en el *generoso pájaro templado* de Góngora.

El gran poeta cordobés usó esta misma expresión, aprendida en Ercilla, en dos pasajes muy próximos de las *Soledades.* En estos versos, dirigidos a un *aleto* (especie de halcón):

¿*Templarle* supo, dí, bárbara mano
al insultar los aires?...

(II, 777-8.)

Que Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explicaba de este modo:

> "Supo alguna mano barbara, algun Indio *templarte,* no dandote de comer el dia antes sino alquitira, para que insultasses los ayres, y subiesses donde nunca?"
>
> (Col. 595.)

Salcedo Coronel, en la *Soledad II comentada,* coincidió con Pellicer, aunque mostrándose menos explícito:

> "... supo templarte barbara mano para insultar los ayres? Esto es, hante cebado, ó supieron templarte por ventura para el vuelo los bárbaros Indios donde te criaste?"
>
> (fol. 291 v.)

Aparece también en este otro pasaje de la *Soledad II:*

> —desmintiendo
> su libertad el grillo torneado
> que en sonoro metal lo va siguiendo—
> un baharí *templado...*
>
> (II, 850-53.)

Y en la *Comedia Venatoria,* que figura entre las obras atribuíbles a Góngora:

> A mil torcidos cuernos dando aliento,
> mil ecos cazadores mil entonan,
> y con *templados pájaros* al viento,
> y a la tierra con perros no perdonan.
>
> (vs. 60-63, p. 935.)

Como puede verse, en este pasaje la reminiscencia de Ercilla es literal, pues reproduce textualmente su expresión *templados pájaros.*

Con posterioridad a la redacción del *Polifemo* en 1613, aparece usada también muy raras veces, por el manifiesto influjo de Góngora, y, como es lógico, en escenas o descripciones de cetrería. Así aparece en una canción de las *Rimas* (Sevilla, 1618) de don Juan de Jáuregui que

lleva por título: *Pondérase cuán diversas y vehementes sean las inclinaciones del hombre:*

Tras el neblí *templado*
Otro se avienta, y de la vista pronta
No pierde el blanco de la garza alada,
Con el halcón trabada,
Que en vuelo oblícuo al cielo se remonta,
Y su halcón tal vez y su contento
Le lleva el aire como pluma al viento.

(pág. 112 a.)

Aparece asimismo en el opúsculo satírico de Pedro Espinosa *El Perro y la Calentura* (Cádiz, 1625):

"de doncella guitarrada, por no decir violada, de cinco órdenes *templada, como halcón.*"

(pág. 170.)

Y por influjo de Góngora aparece todavía en los siguientes versos de las *Selvas Dánicas* (Copenhague, 1655) del Conde de Rebolledo:

Y del cetro en la mano,
un Aleto *templado,*
rayo a los de su luz siempre cebado;

(Selva II, p. 482.)

2. pula.—El sentido de este pasaje gongorino no ofrece dificultad alguna si se recuerdan claramente los versos de la presente octava:

Templado *pula* en la maestra mano
el generoso pájaro *su pluma.*

Ya Salcedo Coronel, en *El Polifemo comentado,* escribe: "Pulir vale lo mismo que alisar" (fol 316 v.). Y Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* afirma que "es instinto frequente de las aves, asear con el pico las plumas" (nota 2, col. 19). Por su parte, Díaz de Ribas, en sus

Discursos apologéticos, comenta este pasaje como sigue: "I assi, que el Azor, o Girifalte entretanto en la mano del caçador pula sus plumas con el pico" (fol. 182). El Licenciado Andrés Cuesta se limita a interpretar lacónicamente en sus *Notas al Polifemo* el sentido de esta expresión en los versos de Góngora: "*Pula.* conponga y asee" (Oct. II, nota 2, fol. 285 v.). Todos ellos, y especialmente Salcedo, tenían presente el *Tesoro* de Covarrubias (1611), que en la voz *Pulido* escribe: "*Pulido.* El curioso *latine politus, a poliendo,* que vale alisar que es pulir" (p. 887 b, 38-40).

La fuente directa de este pasaje del *Polifemo* se encuentra, sin duda alguna, en los siguientes versos de *La Araucana* de Ercilla (1578):

Y cual halcón que en la húmida ribera
Ve la garza de lejos, blanqueando,
Que se alegra y *se pule* ya, lozano
Y está para arrojarse *de la mano.*

(XI, p. 43 a.)

Dado que no existe un precedente análogo, ni siquiera remoto, en toda la poesía española de los siglos XVI y XVII anterior a 1613 que hemos podido consultar, creo que la coincidencia existente entre ambos textos y la situación análoga que describen, de estar el halcón puliendo sus plumas en la mano del cazador, asevera la absoluta certeza de esta fuente. Nótese además que en el siguiente pasaje de la *Comedia Venatoria,* atribuible a Góngora, encontramos una alusión idéntica inspirada con toda certeza en el modelo de *La Araucana:*

La blanca garza que al romper del día,
el rojo pie escondido en la laguna,
las plumas del gentil pecho *pulía*
con el purpúreo pico de una en una.

(vs. 68-71, p. 935.)

Además de la fuente gongorina de *La Araucana* de Ercilla, el único ejemplo de este uso en la poesía española anterior al *Polifemo* que hemos podido encontrar aparece en la Oda IV, *A Felipe II entrando en Salamanca* de Francisco de Medrano. Con ligeras variantes respecto

al texto de la edición de Palermo, 1617, a través del cual habían llegado hasta nosotros las *Diversas Rimas* de Medrano, esta Oda aparece impresa con otras quince composiciones del gran poeta sevillano en la *Segunda parte del Romancero General y Flor de diversa poesía* de Miguel de Madrigal (Valladolid, 1605), con el título *Al Rey,* y sin la menor indicación del nombre del autor que no figura en ninguna de las composiciones de Medrano incluídas en esta antología recientemente reimpresa por Joaquín de Entrambasaguas (1). El pasaje a que nos referimos dice así, en la edición de 1605, que Góngora pudo conocer:

Cancion si hallas lugar entre los Cisnes
Que el Tormes rompen, y entre sus espumas
(Bueltos para mejor *pulirse* en ojos)
Con los pies y los picos de oro rojos,
Sacan de plata las gentiles plumas...

(T. II, p. 308, vs. 15-19.)

3. **en la maestra mano.**—Según Salcedo Coronel, significa "En la del caçador" (fol. 316 v.). Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta certeramente: "*En la maestra mano,* la del cetrero..., es el que cuida de la cetrería." Y añade: "ha de ser la mano derecha, por salir de allí con mas facilidad al buelo, y subir con mas comodidad a cavallo por causa de las riendas" (nota 3, col. 19). Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo,* coincide con Salcedo: "*En la maestra mano.*—En la mano del cazador" (fol. 286.).

Según Pellicer, la fuente de esta perífrasis gongorina se encuentra en unos versos de la Egloga II de Garcilaso:

Cese ya el artificio
de la maestra mano.

(vs. 694-5.)

---

(1) *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos,* Madrid, 1948, 2 vols. Creo importante señalar la inclusión de estas dieciséis composiciones de Medrano en la antologia de Miguel de Madrigal, por cuanto el hecho no está consignado en el magistral estudio de Dámaso Alonso, *Vida y Obra de Medrano,* Madrid, 1948, ni en la reedición moderna de aquel libro debida al eruditísimo Joaquín de Entrambasaguas, dada la ausencia de notas que informa el carácter puramente bibligráfico de la colección.

Pasaje que evidentemente Góngora pudo haber recordado, aunque no se refiere en modo alguno a la caza de altanería ni al artificio de la cetrería, sino al artificio de la música que ha acompañado su canto. Por influjo de Garcilaso, la expresión *maestra mano* en el sentido de mano diestra, experta, avezada en cualquier arte, idéntico al que posee modernamente en la expresión "de mano maestra", aparece con una cierta frecuencia en la poesía española del siglo XVI. Así en *El Pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582):

"no con *maestra mano* ataviadas."
(Cuarta parte, p. 530 b.)

En la Elegía II de Francisco de Figueroa:

... puestos por *mano*
no menos diligente que *maestra*.
(pág. 92.)

En una *Glosa* del mismo Figueroa:

¿Y cual *maestra mano*
pudo formar zagala
de tanta gentileza, gracia y gala?
(pág. 112.)

Y en este pasaje de *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588):

Y con robustas y *maestras manos*
Fué reparando el daño peligroso.
(XI, p. 540 a.)

Téngase en cuenta, además, que esta expresión que era ya en Garcilaso un italianismo evidente, aparece en el texto de un poema tan familiar a Góngora como la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso (1581), refiriéndose a la mano del auriga:

E sovra un carro suo, che non lontano
Quinci attendea, co'l fèr Niceno ei siede:
Le briglie allenta, *e con maestra mano*
Ambo i corsieri alternamente fiede.
(X, 15.)

Y en el soneto *A Christoforo Colombo* de las *Rime* de Giambattista Marino (Venezia, 1603), en un símil ecuestre que equipara el mar a un corcel:

> ... alfin suppose il dorso
> *A la maestra* imperiosa *mano.*
>
> (Rime Heroiche, p. 137.)

Es evidente que el recuerdo de Garcilaso, y tal vez del Tasso, ha inspirado el uso gongorino en los versos que estudiamos:

> Templado pula *en la maestra mano*
> el generoso pájaro su pluma.

Es preciso advertir, sin embargo, que la situación descrita por Góngora en estos versos no ofrece relación alguna con los pasajes antes citados, que sólo pueden haber influído en la reminiscencia o imitación precisa del giro estilístico que hemos subrayado. En lo que respecta a la situación o actitud descrita por el poeta, el halcón puliendo sus plumas en la mano del maestro cetrero o del cazador, Góngora no sólo ha pintado una imagen típica de la caza de cetrería, sino que ha repetido una situación ya descrita anteriormente por los poetas renacentistas. Ya Boccaccio, en *La Caccia di Diana,* alude varias veces a los halcones posados en la mano de gentiles cazadoras en sus escenas de cetrería:

> *Con un falcone in mano* alla riviera
> Si stava, e Caterina di Bolino
> Con un girfalco.
>
> (Canto VII, vs. 55-57.)

Y en este otro pasaje del mismo poema:

> La bella donna, il cui nome si tace
> *Con un'aquila in man* prese la via
> Su per lo monte ch'al mezzodì giace.
>
> (Canto IV, vs. 1-3.)

Una imagen idéntica aparece en el siguiente pasaje del *Orlando*

Furioso de Ariosto, menos próximo a Góngora, al sustituir la mano por el puño:

> Il servo *in pugno avea un augel grifagno*
> Che volar con piacer facea ogni giorno.
>
> (VIII, 4.)

Que reza de esta forma en la pésima traducción de Jerónimo de Urrea:

> *En el puño un halcón este traya*
> Que bolando con él plazer tomava.
>
> (Canto VIII, f. 31.)

Por influjo de los poetas italianos aparece en el siguiente pasaje, ya citado como fuente gongorina, de *La Araucana* de Ercilla, que inspiró con toda certeza el verso que estamos estudiando:

> Y cual halcón que en la húmida ribera
> Ve la garza de lejos, blanqueando,
> Que se alegra y se pule ya, lozano
> Y está para *arrojarse de la mano.*
>
> (IX, p. 43 a.)

Esta imagen del halcón emprendiendo el vuelo desde la mano del cazador aparece en la Oda 4 de Francisco de la Torre, cuyas *Obras,* aprobadas por don Alonso de Ercilla, estarían ya escritas antes de 1594, fecha de la muerte del autor de *La Araucana:*

> ¿Viste volando hermosa
> garça señorearse deste cielo,
> *y salir de la odiosa*
> *mano,* torciendo el buelo,
> Sacre, que la derriba por el suelo?
>
> (Oda 4, vs. 9-13, p. 21.)

Sin aludir a la mano del cazador, una estampa muy próxima a la de Ercilla en *La Araucana* aparece en *La Austríada* de Juan Rufo

(Madrid, 1584), describiendo un neblí apercibiéndose para emprender el vuelo:

Como el neblí lozano y animoso
Cuando su dueño le apercibe al vuelo
Se alienta, alegra y vuelve, más hermoso,
Mirando eficazmente al claro cielo.

(V, p. 27 a.)

Y en un soneto de Lope de Vega, publicado en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605), encontramos una breve estampa de cetrería en que, frente a la imagen de quietud descrita por Góngora, en la cual el halcón pule sus plumas en la mano del cetrero, Lope describe al halcón erizando sus plumas, antes de emprender el vuelo para cazar su presa, y regresar luego a la mano del cazador:

Con el tiempo el halcón la pluma eriza
Y vuela y caza, *y vuelve a mano ajena.*

(Lib. I, § 146, p. 173.)

Ahora bien, en los versos del *Polifemo* gongorino, la alusión a la *maestra mano* posee una ambigüedad ya percibida por Pellicer al afirmar que se refería a la del cetrero, en contra de la opinión de Salcedo, aceptada después por Andrés Cuesta, diciendo que era la del cazador. En favor de la tesis de Pellicer, puede aducirse que ya en un pasaje del *Orlando furioso* de Ariosto, donde se describe una escena de cetrería, el cetrero es llamado *mastro,* es decir, *maestro cetrero:*

E sale inverso il ciel, via più leggiero
Che'l girifalco a cui lieva il cappello
Il mastro a tempo, e fa veder l'augello.

(IV, 46.)

La traducción castellana del *Orlando* por Jerónimo de Urrea, que podría esclarecer este problema, lo resuelve negativamente, suprimiendo la locución que nos interesa, en una versión muy libre:

Qual girifalte, quando le han quitado
El capirote, y ave le han mostrado.

(Canto IV, f. 15 v.)

Es muy posible, sin embargo, que Góngora, con su expresión *maestra mano,* no sólo aluda a la *mano diestra y experta* del cetrero que le ha enseñado a cazar, sino también a la *mano del maestro cetrero.*

4. **el generoso pájaro.**—Salcedo Coronel, en *El Polifemo comentado,* comenta erróneamente este pasaje:

> "Para significar el neblí, o halcón, dixo pajaro, tomando el genero por la especie. Figura Sinedoque. Llámale generoso, no porque sea este epíteto propio del neblí, o halcón, sino porque usan dél los Señores, y Cavalleros generosos."
>
> (fol. 316 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* nos aclara con vasta y curiosa erudición, cómo *generoso* es, en efecto, epíteto propio del halcón:

> "*El generoso pajaro,* el Halcon. Muchas especies ay desta ave, el *Campestre,* a quien acompañan sin miedo las aves mansas; el *Peregrino,* que segun Alberto Magno *lib. 23. c. 8. de Animal.* siempre anda de una region en otra. El *Sacre,* que los Latinos llaman *Falco sacer...* El *Girifalte... El Azor, o montano, el gentil, el giboso, el blanco, el lanario de los Franceses, vil, y noble, el lapidario, el arbolario, el halcon rubio, el Indico rubio, el Cianopode, el mixto...* Pero aquí D. L. no haze mencion de alguno de los dichos: porque ninguno alcança el titulo de generoso. Habla de los falcones que frequentamos nosotros, que son los *Tunctanos* del Africa, que estos solos son los *generosos:* a este llamó S. Isidoro lib. 12. c. 7. ave Real por su generosidad. *Accipiter avis Regia, qua plus animo, quam ungulis est armata:* solo este es el *generoso,* porque los demas de raza no tan noble infestan a las aves por hambre, este no por alimento, sino por triunfo: no por su muerte, sino por su vencimiento; agradándoles esta crueldad bizarra, esta generosa tiranía, o colera heroica. Por esto Seneca le cuenta *lib. 2 v de ira c. 16.* entre los animales generosos. *Animalia generosissima habentur, quibus multum inest irae, iracundia leones adiuvat, accipitrem impetus.* Generoso le llama Baptista Mantuano *lib. 3. Parth. L. Generosus secat aera falco.*"
>
> (Nota 4, col. 20.)

El Licenciado Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo,* comenta lacónicamente "*El generoso pájaro.* El Halcón" (fol. 286).

Como es lógico, en la locución *generoso pájaro,* Góngora no utiliza el adjetivo *generoso* en el sentido usado modernamente de "liberal y dadivoso", sino en la acepción clásica de *generosus,* "de noble estirpe", "de ilustre linaje". Y aunque esta acepción se aplicaba corrientemente, como señala Covarrubias en el *Tesoro* (1611), al "hombre ilustre, nacido de padres muy nobles, y de clara estirpe, conocida por el árbol de su descendencia. Este es generoso por linage" (p. 636 a.), se usaba también para designar una bestia de raza: un lebrel, un halcón o un caballo. El mismo Covarrubias consigna este uso muy corriente en España en los siglos XVI y XVII: "Cavallo generoso, el castizo y de buena raza." No es, pues, insólito el uso de este cultismo en la acepción dada por Góngora en este pasaje, ni impropio el hecho de aplicarlo a un ave de caza como el halcón. Por otra parte, en la poesía gongorina, el epíteto generoso aparece corrientemente aplicado a los halcones o a la cetrería, especialmente en las *Soledades:*

cuanta *la generosa cetrería*
desde la Mauritania a la Noruega,
insidia ceba alada.

(II, 737-9.)

Poco después la llama "industria generosa":

fraude vulgar, *no industria generosa.*

(II, 781.)

En el mismo pasaje llama también *generoso* al azor:

sus tardas plumas, el azor britano
tardo, mas *generoso...*

(II, 786-7.)

Una expresión casi idéntica al pasaje primeramente citado aparece en la *Comedia Venatoria:*

quiero desa robusta montería
algún rato gozar desconocido,
y de *su generosa cetrería.*

(vs. 55-57, p. 935.)

El cultismo *generoso,* en la acepción clásica "de noble estirpe", "de ilustre linaje", está ya consignado por Nebrija en 1492, y es usado corrientemente en el siglo XVI. Aplicado a un lebrel, aparece ya en Garcilaso, modelo ejemplar de la poesía española renacentista:

Como lebrel de Irlanda *generoso.*

(Egl. II, v. 1666.)

Imitado por Alonso de Ercilla en *La Araucana:*

Lebreles irlandeses *generosos.*

(III, p. 15 a.)

Cristóbal de Castillejo, en el *Canto de Polifemo,* lo aplica incluso a los frutos:

De ciruelas *generosas.*

(pág. 123.)

Y es bien sabido que todavía modernamente llamamos *vino generoso* al más fuerte y añejo que el vino común, y que una de las acepciones de esta palabra registradas por la Academia Española es la de "excelente en su especie".

Los ejemplos podrían multiplicarse indefinidamente, pero los aducidos son más que suficientes para explicar el uso gongorino del cultismo generoso en la perífrasis metafórica *generoso pájaro,* que le sirve para designar al halcón o a cualquier otra ave de altanería.

5. o tan mudo en la alcándara.—A propósito de la *alcándara* donde está posado el halcón, escribe Salcedo Coronel en *El Polifemo comentado:*

"EN LA ALCÁNDARA.—La percha, ó varal donde ponen los halcones. Esta vara o percha se llama por otro nombre cetro, y de aquí se ha dicho cetreria la cura de los halcones; si ya no se llamó cetreria por el cetro e imperio que tiene sobre estas aves el caçador."

(fol. 316 v.)

En realidad, Salcedo no hace más que resumir brevemente la curiosa explicación de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611), que por su extraordinario interés vale la pena de transcribir aquí:

> "ALCÁNDARA. *Latine pertica,* la percha o el varal donde ponen los halcones y aves de bolatería. Algunos piensan que se avía de dezir halcándara, y la H mudada en F, falcándara, cosa perteneciente a los halcones. El padre Guadix, de *al* y *candara,* que vale percha o varal. Diego de Urrea dize que en su terminación arábiga se llama *cantaretum* y *candaretum,* que se muda la T en D tenue en media, y vale tanto como puente; y es assí que la alcándara se fixa en el ángulo de dos paredes, estando encaxada en la una y en la otra fixa. Esta vara o percha, se llama por otro nombre cetro; y de allí se ha dicho cetrería la cura de los halcones, porque en ella se curan y se hazen, como el hombre se cura y se repara en la cama; o se llamó cetrería por el cetro e imperio que tiene sobre estas aves el caçador, pues siendo aves bravas y de rapiña las amansa y domestica tanto, que del mesmo aire, estando sobre las nubes libres y sueltas, se le buelven al señuelo y a la mano."
>
> (p. 72 b-73 a.)

Covarrubias alude también a la alcándara en la voz *Cetrería:*

> "Díxose cetreria de cetro, que es lo mesmo que alcándara, la qual es una percha rolliza en la qual ponen el pájaro, y aquella es como su cama y su reposo, y allí se le hazen todas las curas y beneficios."
>
> (pág. 413 a.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* saquea profusamente el *Tesoro* de Covarrubias en el primer pasaje citado, y propone una fantástica etimología griega por un mero prurito de novedad. Esto aparte, aporta curiosas noticias sobre el tema:

> "La *halcandora* es un varal donde se ponen los *halcones,* hase de leer *halcandora* breve, no *alcandara:* porque esta voz, ni viene de *al* y *candara,* que vale percha, o varal, como quiere el P. Guadix, ni de *candaretum,* que suena puente, como piensa Diego de Urrea, y sigue Covarrubias en su *Tesoro Castellano,* porque es voz Griega compuesta de Φαλχο y δορας, que significa *vara seca,*

o *hasta*. Es δορας voz Ionica, segun Emilio Porto en el *dictionario Ionico:* de modo, que juntas Φαλχοδορας *falcondora, vara, o hasta del halcón,* y de ai *halcandora;* aunque tambien se llama *cetro,* y de ai *cetreria,* el cuidado de los halcones, en Latin *cicuratio*. Esta percha, varal, cetro, o halcandora, ni ha de ser con demasia gruessa, ni delgada, ni desigual, sino moderada; de modo que las uñas abiertas mientras abraçan la percha, llenen la interior parte del pie sin dexar vacio, sino que la uña postrera se cierre y junte con las de delante. Ha de aforrarse en lienço, o paño: porque no se lastimen las uñas."

(Nota 5, col. 21.)

La absurda etimología griega de don Joseph Pellicer y su arbitraria corrección de la voz arábiga *alcándara* en *halcandora* fueron refutadas certeramente por el Licenciado Andrés Cuesta en sus *Notas al Polifemo:*

"*O tan mudo en la halcándara.*—O tan callado. Halcándara es aquella vara, que atraviesa de pared a pared, en un ángulo de la cuadra, adonde se ponen los halcones. Pellicer dize que se a de leer Halcandora, i lo conprueva con la etimologia de lengua que no entiende. Graciosa cosa querer mudar la leccion en los vocablos que se usan todavía... ¿que mejor etimología que la misma boca del vulgo? Si miramos los antiguos, todos dixeron *halcándara*. El autor del primer acto de Celestina: Semp. *Abatiose el gerifalte i vinele a enderezar en el Alcándara,* i otros muchos. Los modernos cazadores así pronuncian, i una etimología ridícula ha de enseñar a hablar a tantos?"

(f. 287, nota 5.)

Y, en efecto, la voz *alcándara,* de origen arábigo, "percha o varal donde se ponían las aves de cetrería o donde se colgaba ropa", aparece ya en el *Cantar de Mio Cid,* en los primeros versos del poema:

Vío puertas abiertas e uços sin cañados,
alcándaras vazias sin pielles e sin mantos
e sin falcones e sin adtores mudados.

(vs. 3-5.)

Don Ramón Menéndez Pidal, en su magistral estudio sobre el *Cantar de Mio Cid (Texto, Gramática y Vocabulario),* al comentar la

voz *alcándara* (Vocabulario, vol. III, p. 448), cita un curioso pasaje del *Libro de cetrería o de las aves de caza* del Canciller Pero López de Ayala:

> "Los açores quieren ser muy bien traydos en la mano, et pensados de buenas viandas et buena *alcándara,* et fártalo de sol, et de agua; et non quieren estar en el *alcándara* entre mucha gente, salvo en lugar apartado, et piensa mejor de sí."
>
> (41.°, p. 144.)

Nebrija, en su *Gramática Castellana* (Salamanca, 1492), incluye la voz *alcándara* entre las dicciones de más de una sílaba terminadas en *a* que llevan acento en la antepenúltima sílaba (Lib. II, cap. IV, p. 41, r. 24). Y como señaló ya certeramente Andrés Cuesta, la expresión aparece en *La Celestina* (Acto I, p. 34, r. 12-13).

En la poesía española del siglo XVI, es Góngora el primero que introduce en el lenguaje poético esta expresión propia del arte de la cetrería, en un romance de 1591, *Castillo de San Cervantes:*

> Las que ya fueron corona
> son *alcándara* de cuervos,
> almenas que, como dientes,
> dicen la edad de los viejos.
>
> (34, p. 91.)

El mismo uso metafórico, referente no ya a las almenas de un castillo, sino a las ramas de un olivo, aparece en la fábula burlesca de Píramo y Tisbe, escrita en 1618:

> Dejó la ciudad de Nino,
> y al salir, funesto buho
> *alcándara* hizo umbrosa
> un verdinegro aceituno.
>
> (74, vs. 289-92, p.. 197.)

Con anterioridad al *Polifemo,* y en el recto sentido que habrá de usar Góngora en este poema, lo encontramos en el *Arauco domado* de

Pedro de Oña, impreso por vez primera en la Ciudad de los Reyes en 1596, pero reimpreso en Madrid, 1599:

> Está como el azor empiguelado
> Antes de haberle puesto el capirote,
> Que si pasar un ave se le antoja,
> Mil veces de *la alcándara* se arroja.
>
> (V, p. 376 b.)

En el mismo año de 1613, en que Góngora termina el *Polifemo,* aparecen las *Novelas Exemplares* de Cervantes, y en un pasaje del *Licenciado Vidriera* encontramos una alusión a las alcándaras y a la caza de altanería:

> "Otro dia, aviendo visto en muchas *alcandaras* muchos neblies y azores, y otros paxaros de bolateria, dixo que la caça de altaneria era digna de principes y de grandes señores; pero que advirtiesen que con ella echava el gusto censo sobre el provecho a mas de dos mil por uno."
>
> (T. II, p. 91.)

Con posterioridad a la redacción del *Polifemo,* los poetas españoles del Barroco utilizan alguna vez, por influjo de Góngora, la voz *alcándara* en símiles de cetrería o descripciones de la caza de altanería. Así aparece en la *Egloga tercera, Marcelo y Fenixardo,* del *Desengaño de Amor en Rimas* de Pedro de Soto de Rojas (Madrid, 1623):

> *Alcándaras* desnudas,
> vestirán diferencias de Halcones,
> venidos por mirarte a tus prisiones,
> que con garras agudas,
> harán las aves mas parleras mudas.
>
> (Egl. III, p. 186, vs. 32-6.)

Un recuerdo patente del uso metafórico señalado en los romances gongorinos aparece en el siguiente pasaje del *Orfeo* de don Juan de Jáuregui (Madrid, 1624):

> hacen las aves miseras, i halcones,
> *alcandara* comun de un solo ramo.
>
> (Canto IIII, p. 64, r. 3-4.)

Uso también imitado por Gabriel del Corral en el *Epitalamio en las bodas de Cintia y Fileno,* publicado en *La Cintia de Aranjuez* (Madrid, 1629):

En *alcandaras* verdes filomena
Dissimulò su pena,
Olvidando crueldades
Del barbaro Tereo.

(Libro quarto, p. 377, vs. 13-16.)

Aparece en una bella escena de cetrería de los *Ocios de la Soledad* (Murcia, 1633) de Jacinto Polo de Medina:

Pretendiente después de mayor presa
bajarás de la *alcándara* a tu mano,
al baharí britano,
y quitándole el yelmo, que no pesa,
o celada de cuero que le oprime,
desde tu mano, que su planta sella,
de una carrera llegará a una estrella.

(pág. 277.)

En la Epístola V, *Al Marqués de Cerralvo* de Bartolomé Leonardo de Argensola *(Obras,* Zaragoza, 1634):

El falcón y el azor desde los cielos
Se apean, no *en alcándaras* ni en barras,
Las primas, gerifaltes y torzuelos;
Que todo el escuadrón de uñas bizarras
Muestra sin capirotes ni pigüelas,
Pacíficas las frentes y las garras.

(pág. 316 a.)

Y todavía Agustín de Salazar y Torres, en la *Cythara de Apolo* (Madrid, 1694):

Mas el grifanio alcon el viento escala,
Y *alcandara* formando de una nube,
Ya remantando, ya cogiendo puntas,
Tanto remonta el altanero buelo,
Que aunque la cuerba se subiese al Cielo,
Allá fuera a buscarla,
Con deseo de herirla y alcançarla.

(fol. 86.)

6. **o tan mudo en la alcándara que en vano aun desmentir al cascabel presuma.**— Salcedo Coronel, en *El Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

> "O tan quieto... Que aun presuma (bien que en vano) dissimular el cascavel. Dixo en vano, porque por pequeño movimiento que haga ha de sonar el cascabel. Desmentir vale dissimular."
>
> (fol. 317.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* da curiosas noticias a propósito del cascabel de los halcones:

> "*O tan mudo en la halcandora, que en vano aun desmentir el cascabel presuma,* o tan callado en la percha, varal, o cetro, que quiera dar a entender con el silencio, o reposo, que le falta el cascabel: y añade D. L. *en vano,* porque aunque no suene el *cascabel,* no por esso dexa de tenerle... Ponen el *cascabel* a los halcones, porque remontados tanto, que se pierden a los ojos, sentido menos perspicaz que el oido, por el estruendo los hallan: y tambien porque en los cascabeles van las armas de cuyos son, para que si se perdieren, conozcan por ellas su dueño."
>
> (Nota 5, cols. 20-22.)

Por su parte, Sebastián de Covarrubias, en el *Tesoro de la lengua castellana* (Madrid, 1611), escribe: "A los halcones les ponen cascabeles, para poder rastrearlos por ellos, quando el caçador los pierde" (voz *Cascabel,* pág. 315 a, 50-52).

Aunque parece tratarse de una simple coincidencia, pues difícilmente pudo llegar a manos de Góngora un poema no incluído en la edición de *Poesie Volgari* de Lorenzo de Médicis (Vinegia, 1554), ni en ninguna de las ediciones posteriores hasta 1799, en que se publicó por vez primera, el único antecedente que me ha sido posible encontrar a la situación aquí descrita aparece en *La Caccia col falcone* de Lorenzo el Magnífico. En rigor no se trata de una situación idéntica, pero juega también con el tintineo del cascabel que ha de servir para

encontrar al halcón, mientras permanece quieto e inmóvil (escuchando) el cazador:

> poi corre giú, sanz'aspettar piú scorte;
> e quando presso allo sparvier piú è,
> non lo veggendo, cheto usava stare,
> *per udir se lo sente sonagliare.*
>
> (IX, 24, t. II, p. 27.)

En composiciones anteriores y posteriores a la redacción del *Polifemo,* Góngora alude ya al cascabel de los halcones, aunque sin describir la misma escena. Así en un romance de 1602:

> El tagarote africano
> que la español garza ve,
> en su noble sangre piensa
> *esmaltar el cascabel.*
>
> (49, p. 125.)

Y en un romance posterior al *Polifemo,* escrito en 1619:

> cebando estaba a las orlas
> de un estanque transparente
> su baharí, que hambriento,
> *picaba los cascabeles.*
>
> (77, p. 208.)

El mismo tema de sonar el cascabel al menor movimiento del halcón aparece en el siguiente pasaje de la *Comedia Venatoria:*

> *el cascabel* no olvida su harmonía
> si se sacude el pájaro o se abate.
>
> (vs. 88-89, p. 936.)

Aparece también, aunque sustituyendo el cascabel por el grillo en estos versos de las *Soledades:*

> Puesto en tiempo, corona, si no escala,
> las nubes —*desmintiendo*
> *su libertad el grillo torneado*
> que en sonoro metal lo va siguiendo—
> un baharí templado.
>
> (II, 849-53.)

Véase cómo comenta Pellicer este pasaje en las *Lecciones Solemnes:*

"Salio tras el Doral a bolalle, puesto en tiempo (frase de la cetrería) aguardando sazon, coronando, o escalando las nuves (si bien desmintiendo su libertad el cascabel que le iba siguiendo asido a sus pies; porque aunque iba bolando, y parecia iba libre, le acordava que iba preso el cascabel que atado a sus pies le seguía) un Baharí templado..."

(col. 600.)

Coincide con él Salcedo en la *Soledad II comentada:*

"Desmintiendo su libertad el grillo torneado; esto es el cascavel de metal sonoro que le va siguiendo. Quiere dezir que la libertad que le concedió el caçador soltandole para que siguiesse al doral, la desmentía el sonoro cascavel que llevava asido al pie, sirviendole de grillos."

(fol. 299 v.)

Y lo encontramos también en este otro pasaje, muy próximo de las *Soledades:*

mas a su daño el escuadrón atento,
expulso le remite a quien en suma
un grillo y otro enmudeció su pluma.

(II, 872-4.)

Que interpreta Pellicer en las *Lecciones Solemnes* del siguiente modo:

"... pero las caçadores, solo atentos a su daño, espantaron el Doral, le levantaron (esso significa remitir) y echaronle al Baharí, que haziendo presa, y cevandose en él, enmudeció en la pluma del Doral un grillo y otro, ambos cascabeles."

(col. 602.)

Y Salcedo Coronel, en las *Soledades comentadas:*

"Arrojandole el mismo Doral, o otra ave fuera de los carrizos, para que se cebasse en ella, enmudeció el ruido de los carcaveles entre sus plumas.)

(fol. 301.)

Es curioso encontrar en un capítulo de *El Donado Hablador* de Jerónimo de Alcalá Yáñez y Rivera (Madrid, 1624) una escena de cetrería en la que se alude al cascabel de los halcones:

> "Llegaron a una posada, y por regalar los halcones los ataron a una alcandora con sus pigüelas y capirotes, pero no tan bien, que no les sucediese una notable desgracia, porque, descuidándose de atar bien al uno dellos, como él se diese en sacudir el capirote, con mucha facilidad se le quitó y haciendo fuerza, levantando el vuelo, rompió las pigüelas y libre de la alcándora, voló a un árbol, de donde, sin detenerse, subió por el aire, de suerte que no pudo ser visto adonde paraba, *ni el cascabel sirvió de seña como otras veces, para cogerle.*"
>
> (Parte I, cap. X, p. 1219 b.)

7. **tascando haga el freno de oro cano**
del caballo andaluz la ociosa espuma.—Salcedo Coronel, en *El Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

> "Tascar significa lo mismo que comer: y assi por alusión se dixo tascar el freno."
>
> (fol. 317.)

Díaz de Ribas, en sus *Discursos apologéticos por el estilo del Poliphemo y Soledades:*

> "Propio es del caballo feroz, que se apresta para la carrera morder el freno, i hazer espuma, que el Poeta llama ociosa, porque la haze estandose quedo."
>
> (fol. 182 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

> "El enfrenar con oro los caballos, fue muy usado en la Antiguedad, en particular de los Principes."
>
> (Nota 6, col. 23.)

El Licenciado Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo,* escribe:

> "Este tascar del caballo *cuando está parado* (tachado en el Ms.) con elegancia admirable puso Virgilio en este verso.
>
> Sat sonipes, ac fraene ferox spumantia mandit."
>
> (Nota 5, fol. 287.)

Como señala ya certeramente Pellicer, la fuente clásica de este pasaje, no en lo que respecta a una directa imitación, sino al eslabón inicial de una cadena temática que corre a todo lo largo de la poesía renacentista, se encuentra en un verso de la *Eneida* de Virgilio, refiriéndose a un corcel que tasca entre sus dientes frenos de oro rubio:

> tecti auro *fuluom mandunt sub dentibus aurum.*
>
> (Lib. VII, 279.)

Que en la versión castellana de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557) dice así:

> *Tascando frenos de oro con los dientes...*
>
> (Lib. VII, p. 355.)

Y en la traducción de Diego López (Valladolid, 1601):

> "los cavallos encubertados con oro mascan con los dientes el hermoso oro."
>
> (Libro VII, p. 264 b.)

Salcedo Coronel cita también un pasaje de Silio Itálico en *De Bello Punico:*

> Immitem quatiebat equum spumantia saevo
> Frena cruentantem morsu.
>
> (Lib. XI, 223-4.)

Al que podemos añadir este otro pasaje, no citado por los comentaristas, también de Silio Itálico:

> clausumque cruento
> Spumeus admorsu gauderet mandere ferrum.
>
> (Lib. XVI, 357-8.)

Una imitación del texto de Virgilio, en una descripción más prolija y suntuosa que recoge la costumbre clásica de enfrenar de oro los corceles, aparece en el *De quarto consulatu Honorii Augusti Panegyris* de Claudiano, ya citado certeramente por Salcedo Coronel:

Utque tuis primum sonipes calcaribus arsit,
Ignescunt patulae nares; non sentit arenas
Ungula, discussaeque jubae sparguntur in armos;
Turbantur phalerae; *spumosis morsibus aurum*
Fumat; anhelantes exsudant sanguine gemmae.

(vs. 546-550.)

Esta imagen de la espuma que moja los belfos de un corcel que tasca el freno de oro se convierte en un tópico muy frecuente en la poesía renacentista, en pasajes que aluden indistintamente al freno dorado o al freno espumoso. Así aparece ya en el *Orlando furioso* de Ariosto: en donde Erifila cabalga un lobo embridado, pero sin freno:

Con fren *spumar* non gli facea le labbia.

(VII, 4.)

Y en este otro pasaje que se refiere a un corcel:

Ed eran poi venuti ove il destriero
Facea, mordendo, el ricco fren spumoso.

(XXVII, 70.)

En la poesía española aparece ya en *La Araucana* de Ercilla (1569), que prodiga de continuo los símiles de tigres, caimanes, halcones y corceles:

Un caballo morcillo rabicano
Tascando el freno estaba de cabestro.

(X, p. 40 b.)

Y mucho más próximo a los modelos clásicos de Virgilio y Claudiano, en *Os Lusiadas* de Camoens (Lisboa, 1572):

Mastigao os cavallos escumando
Os aureos freios con feroz sembrante.

(VI, 61.)

Pasaje que en la traducción castellana de Luis Gómez de Tapia, muy familiar a Góngora, como atestigua la canción *De "Las Lusiadas", de Luis de Camoes, que tradujo Luis de Tapia, natural de Sevilla,* escrita en 1580, el mismo año de su aparición, dice como sigue:

Tascaban los caballos espumando
los frenos de oro con feroz semblante.

(Canto VI, p. 174.)

Camoens alude también a los frenos de oro en este otro pasaje que se refiere a los caballos del Sol:

Conta, que agora vem *c'os aureos freios*
Os cavallos que o carro marchetado
Do novo sol, da fria aurora trazem.

(II, 110.)

Que dice de este modo en la versión castellana de Luis Gómez de Tapia:

Decid, pues, que *tascando el oro en frenos*
los caballos que el carro claveteado
traen del Sol, se parten del Aurora.

(Canto II, p. 64.)

Este pasaje de la traducción de *Os Lusiadas* de Gómez de Tapia parece haber influído profundamente en Góngora, pues del giro *tascando el oro en frenos,* inexistente en el original portugués, se diría que procede la hipérbole gongorina *gastándole al Perú oro en los frenos,* que aparece en el soneto *De unas fiestas en Valladolid,* escrito en 1603:

los caballos, favonios andaluces,
gastándole al Perú oro en los frenos
y los rayos al Sol en los jaeces.

(280, p. 489.)

El tema aparece también en la *Gerusalemme Liberata* del Tasso

(1581), en un pasaje que no parece haber influído tan profundamente sobre Góngora como el modelo de Camoens:

Fumar li vedi ed anelar nel corso
E tutto biancheggiar di spuma il morso.

(X, 15.)

Más próximo a Camoens y a Góngora se encuentra el siguiente pasaje de *La Austríada* (Madrid, 1584) de Juan Rufo:

Tascando de oro el rutilante freno,
Un lozano caballo a punto estaba.

(XVIII, p. 104 b.)

El recuerdo del primer pasaje de Camoens, que alude a los caballos de *feroz semblante,* deja un rastro indeleble en los siguientes versos de las *Fiestas de Denia* de Lope de Vega (Valencia, 1590):

Cuando el bocado y las cadenas moja
de blanca espuma con feroz semblante.

(Canto I, p. 40.)

El tema aparece también en el *Arauco domado* de Pedro de Oña, muy divulgado en España a través de la segunda edición (Madrid. 1599):

En bayo cabos negros y frontino,
Que el freno espumosísimo tascando,
De todos cuatro pies se va quemando.

(IX, p. 398 a.)

Aparece también en otro pasaje del *Arauco domado:*

Sobre un caballo rucio poderoso
De rodezuelas cárdenas manchado,
Que por el firme rostro y enarcado
Cuello sacude *anhélito espumoso,*
Midiendo con las manos de fogoso
Lo que desde las cinchas hay al prado.

(IX, p. 397 a.)

En la canción *Al Rey Don Felipe Nuestro Señor* del Doctor Agustín de Tejada, publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

> Mida el caballo con herradas manos
> Lo que hay desde la cincha hasta el suelo,
> *Y argente con espuma el freno duro.*
>
> (Lib. I, § 15, p. 29.)

que como puede verse presenta una clara reminiscencia de los versos de Pedro de Oña —*Midiendo con las manos de fogoso / Lo que desde las cinchas hay al prado*—, imagen también imitada por Luis Vélez de Guevara en el *Elogio del Juramento de Su Alteza* (Madrid, 1608):

> Echando por narices y ojos fuego
> El Español Bucefalo relincha
> Y de sobervia *y riza espuma ciego*
> Las erraduras y las piedras trincha
> *Midiendo con los pies mil vezes luego*
> *Lo que ay desde la arena hasta la cincha.*
>
> (Oct. 16, p. 128.)

Que en otro pasaje del mismo poema alude a un caballo andaluz:

> Ya los errados pies y manos mueve
> *Un castaño andaluz,* que está dançando
> Lloviendo copos de argentada nieve
> Alacranes y crines plateando.
>
> (Octava 14, p. 127.)

Es corriente en la poesía lopesca, no sólo en las *Fiestas de Denia:*

> No suele *con la blanca espuma* y basca
> sonando el tiro o el metal templado,
> *el caballo español que el freno tasca.*
>
> (Canto II, p. 63.)

Sino también en la *Jerusalén Conquistada* (Madrid, 1608):

> *El caballo feroz, que con la espuma*
> Se pinta el pecho, y a si mismo ciega.
>
> (Lib. XVIII, p. 342.)

Aparece en numerosos pasajes de la traducción de *La Tebaida* de Estacio por el Licenciado Juan de Arjona:

El soberbio animal que ya se vido
Argentando de espuma el rico freno.

(Lib. I, p. 50.)

Y sobre todo en este pasaje que parece muy próximo a Góngora:

Oro con blanca espuma, ya argentado
Va mordiendo en el freno riguroso.

(Lib. IV, p. 223.)

Y este otro, sobre el mismo tema:

Y sin que el seco freno riguroso
Tiña de blanca espuma, sin aliento
La lengua saca a su pesar al viento.

(Lib. IV, p. 223.)

Es preciso subrayar, sin embargo, que el precedente más directo e inmediato del pasaje gongorino que estamos estudiando se encuentra en unos versos de la Egloga II de don Luis Carrillo y Sotomayor, publicada en la edición de sus *Obras* (Madrid, 1611):

pues a Pirois lozano
que con su cana espuma lo desdora
niega *el freno* la hora.

(Egl. II, p. 138.)

Sin menoscabar en un ápice la originalidad creadora de Góngora, y el hecho siempre posible de una coincidencia puramente fortuita, es evidente que existen coincidencias muy acusadas entre los versos de Carrillo y los de Góngora, no en lo que respecta a su estructura estilística, sino en lo que se refiere a la idea que contienen. Mientras en los versos de Carrillo, la *cana espuma desdora el freno* de Pirois —uno de los caballos del Sol—, en Góngora *la ociosa espuma hace cano el freno de oro* que tasca el caballo andaluz. Expresada con imá-

genes distintas y con una estructura estilística muy desemejante, la idea es, en ambos casos, idéntica. El freno pierde el color dorado, cubierto por el color cano de la espuma.

Dejando aparte esta coincidencia, tal vez casual, pero que sugiere una clara reminiscencia de los versos de Carrillo por parte de Góngora, es preciso tener en cuenta que el gran poeta cordobés, por influjo directo de Virgilio, o por recuerdo de Camoens, que, como hemos visto antes, inspiró un pasaje de su obra, tuvo siempre una especial predilección por la imagen de los corceles con frenos de oro. Esta imagen se resuelve a lo largo de su obra en una fórmula típicamente gongorina, *moder oro,* en el sentido de *tascar frenos de oro,* que aparece en esta bella estampa de las *Soledades:*

> ... el luciente
> caballo que colérico *mordía*
> *el oro que suave lo enfrenaba.*
>
> (II, vs. 815-817.)

Aparece de nuevo en estos magníficos versos *Al Conde de Villamediana,* en el famoso soneto *celebrando el gusto que tuvo en diamantes, pinturas y caballos* (1621):

> que fuego él espirando, humo ella
> *oro te muerden en su freno duro.*
>
> (362, p. 535.)

Idea que todavía logrará refundir maravillosamente en el *Panegírico al Duque de Lerma* (1617):

> ¿que mucho, si pisando el campo verde
> plata calzó *el caballo que oro muerde?*
>
> (vs. 303-4, p. 736.)

Con posterioridad al *Polifemo,* las imitaciones de este pasaje gongorino son innumerables. Véase, a guisa de ejemplo, un pasaje del

Paraíso cerrado para muchos y jardines abiertos para pocos de Pedro Soto de Rojas (Granada, 1652):

A mucho aliento abriendo
Las narizes fogosas,
Relinchan, *tascan entre manso estruendo,*
Con dientes argentados frenos de oro,
Su espuma aljofarando quantas rosas?

(Mansión Quinta, p. 402, vs. 16-20.)

8. **cano.**—El cultismo *cano* usado por Góngora en este pasaje, no en la acepción de "canoso", que está blanco el pelo o la barba, sino en el sentido poético y metafórico de "blanco", figura ya en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611: "El hombre que tiene canas, o la cosa que está encanecida y blanca" (p. 287 b). Por influjo homérico es el adjetivo clásico del mar y de la espuma, que introduce Garcilaso en la poesía española renacentista en la Egloga II de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

Los nuestros, tal injuria no sufriendo,
remos iban metiendo con tal gana,
que iba *de espuma cana* el agua llena.

(Egl. II, vs. 1635-7.)

Como es lógico, aparece repetidas veces en la traducción de *La Ulyxea de Homero* por el secretario Gonzalo Pérez (Amberes, 1553):

... començaron
a herir con los remos *el mar cano.*

(Lib XII, f. 221.)

Lo encontramos también en la segunda parte de *La Araucana* de Alonso de Ercilla (Madrid, 1578):

Canos siempre de nieve los collados...

(XXVII, p. 102 b.)

Hurtado de Mendoza, en la *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta*.

Como con el rocío húmida y *cana*
Sale la fresca rosa en la mañana.

(pág. 237.)

Fernando de Herrera, en la Elegía III de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

No bañes *en el mar sagrado i cano,*
callada Noche, tu corona oscura...

(Eleg. III, vs. 953-4, p. 60.)

Luis Gálvez de Montalvo, en el *Pastor de Fílida* (Madrid, 1582), lo emplea en el sentido usual:

"La barba al cinto, *cana* como la limpia nieve..."

(2.ª parte, p. 499 b.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

Con su luz un objeto frío y *cano*...

(V, p. 24 a.)

Rompiendo a pura fuerza *el agua cana*...

(XX, p. 110 a.)

Cervantes, en su comedia de *La Entretenida* (Madrid, 1615):

Por tí surca las aguas *del mar cano*
el mercader en débil leño a buelo...

(Jor. II, p. 50, t. III.)

Y en el *Viage del Parnaso* (Madrid, 1614):

que estos, de proceder siempre inhumano,
en sus versos han dicho cien mil vezes
"azotando las aguas *del mar cano*."

(Cap. V, p. 77, vs. 9-11.)

Y, finalmente, don Luis Carrillo y Sotomayor, en el ya citado de la Egloga II de sus *Obras* (Madrid, 1611):

pues a Pirois lozano
que *con su cana espuma* lo desdora
niega el freno la hora.

(Egl. II, p. 138.)

9. **ociosa.**—Del cultismo *ocioso* usado por Góngora en este pasaje, escribe Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611): "*Ocio.* No es tan usado vocablo como ociosidad, *latine otium;* ocioso, el que no se ocupa en cosa alguna" (p. 835 a).

En realidad, aparece ya en *El Laberinto* de Juan de Mena:

veyendo la rueda que en uno los versa,
los mis pensamientos non eran *ociosos.*

(Copla 66, c-d, p. 40.)

Es de uso corriente en la poesía castellana del siglo XVI a partir de Garcilaso, en cuyas *Obras* (Barcelona, 1543) aparece con bastante frecuencia, como puede verse en los siguientes pasajes:

aunque también de vida *ociosa* y blanda...

(Egl. II, v. 237.)

a Fernando, que estaba en vida *ociosa...*

(Egl. II, v. 1421.)

Y en este recuerdo de Juan de Mena:

Oh cuán *ocioso* está mi pensamiento...

(Son. XXV, v. 5.)

Aparece en *Los siete libros de la Diana* de Montemayor (Valencia, 1559):

"No estava *ocioso* Sireno al tiempo que Sylvano estos versos cantava..."

(Lib. I, p. 18.)

16

"mas a la hermosa pastora no le dexaron los sospiros estar *ociosa* en quanto los pastores cantavan..."

(Lib. II, p. 129.)

"que no dexava en mi ánima lugar *ocioso*..."

(Lib. III, p. 147.)

En la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (Valencia, 1564):

"de los hombres *ociosos* y desocupados..."

(Lib. I, p. 412 a.)

Don Diego Hurtado de Mendoza, en uno de los sonetos de sus *Obras* (Madrid, 1610), pero anteriores a 1575:

Oyes de tu vecino el mal *ocioso*...

(Son. XXXVIII, p. 26.)

Alonso de Ercilla, en la primera parte de *La Araucana* (1569):

Ya por la paz *ociosa* desusada...

(I, p. 7 b.)

En la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

Que sólo un punto allí estuviese *ocioso*...

(XIX, p. 75 a.)

Con un *ocioso* y libre pensamiento.

(XX, p. 77 b.)

Fernando de Herrera, en los siguientes pasajes de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

qu'aun en este *oci̇̈oso* apartamiento...

(Son. XLIV, v. 1597, p. 91.)

dó está ocupada, ó donde está *ocïosa*...

(Eleg. V, v. 2036, p. 112.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

Que fin ha de tener mi estad *ociosa*...
(VIII, p. 41 a.)

¿Qué rey moro ni turco estará *ocioso*...
(IX, p. 48 b.)

Yo solo *ocioso,* todos ocupados...
(XV, p. 78 a.)

Lope de Vega, en la *Descripción de la Abadía,* publicada en la segunda parte de las *Rimas* (Sevilla, 1604):

y junto a quien sobre la espalda *ociosa*...
(pág. 105.)

10. **gima el lebrel en el cordón de seda.**—Según Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* es imitación de Lucano en el libro IV de la *Farsalia,* y explica este pasaje como sigue:

> GIMA EL LEBREL EN EL CORDÓN DE SEDA.—Gima el lebrel atado en el cordon de seda... Lebrel es una casta de perros generosa que suelen traer a España de las Islas septentrionales; acometen las fieras y las embaraçan de tal forma que puede el caçador llegar con seguridad a matarlas: dijose lebrel por el talle que tiene del perro que mata las liebres, llamado comunmente galgo."
> (fol. 318.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* después de mencionar una serie de posibles fuentes, válidas para la cadena temática que vamos a estudiar, acumula sin orden ni concierto una masa confusa e indigesta de vana erudición en torno a los lebreles y la etimología de su nombre, separándose de las disquisiciones de Covarrubias que Salcedo había

transcrito literalmente. Según Pellicer, el verso gongorino "es imitación expressa de Ovidio", en el libro VII de las *Metamorfosis:*

... iamdudum uincula pugnat
Exuere ipse sibi colloque morantia tendit.

(Lib. VII, 772-3.)

Que Sánchez de Viana tradujo muy libremente y en forma incompleta:

... las cadenas
Se pretende quitar cuando le envío.

(Lib. VII, p. 311.)

Fuente, tal vez más certera del tema que estamos estudiando, que el pasaje de la *Farsalia* de Lucano aducido por Salcedo Coronel:

Sic dum pavidos formidine cervos
Claudat odoratae metuentes aera pennae
Aut dum dispositis attollat retia varis
Venator tenet ora levis clamosa molossi;
Sparthanos, Cretasque ligat: nec creditur ulli
Silva cani, nisi qui presso vestigia rostro
Colligit, et praeda nescit latrare reperta.

(Lib. IV, 415-421.)

Que dice de este modo en la traducción de la *Farsalia* de don Juan de Jáuregui:

Tal suele el cazador, cuando la cierva
Las soledades no recela infieles,
Reclinarse en el bosque entre la hierba,
Y guardar preparados los lebreles,
Cuyos veloces ímpetus reserva
Hasta anudar los lazos y cordeles
De la red a los troncos, y escondido
Castiga al can si anticipó el latido.

(Lib. VIII, p. 216.)

Tal vez posee mayor importancia el siguiente pasaje de Séneca, en

la invocación venatoria a Diana, puesta en boca de Hipólito, en su tragedia *Phaedra:*

At uos laxas canibus tacitis
mittite habenas, teneant acres
lora Molossos et pugnaces
tendant Cretes fortia trito
uincula collo.
At Spartanos (genus est audax
auidumque ferae) nodo cautus
propiore liga: ueniet tempus,
cum latratu caua saxa sonent;
nunc demissi nare sagaci
captent auras lustraque presso
quaerant rostro, dum lux dubia est...

(vs. 31-41.)

"Pero vosotros, aflojad la traílla a los canes que cazan en silencio; contengan las correas a los ardientes molosos, y los pugnaces cretenses tiren con su cuello pelado de las fuertes cadenas. En cuanto a los espartanos, raza audaz y ávida de presa, sé precavido y aprieta sus nudos: ocasión vendrá para que sus aullidos hagan resonar las cavernas; ahora, gacha la cabeza, venteen el aire con su olfato sagaz y busquen la pista con hocico a ras de suelo, mientras la luz es incierta..."

(Trad. de Valentí, p. 106.)

Sobre el modelo de estos precedentes clásicos, elaboró Ariosto uno de sus símiles predilectos, modelo ejemplar de toda la poesía del Renacimiento, desde Garcilaso y Camoens hasta el Tasso. Véase el pasaje del *Orlando furioso* a que me refiero:

Come levrier che la fugace fera
Correre intorno ed aggirarsi mira,
Né può con gli altri cani andare in schiera,
Ché'l cacciator lo tien, si strugge d'ira,
Si tormenta, s'affligge e si dispera,
Schiattisce indarno, e si dibatte e tira...

(XXXIX, 10.)

Que puede verse en la traducción de Jerónimo de Urrea (Amberes, 1549):

Como lebrel que a fugitiva fiera
Correr entorno dando bueltas mira
Y no puede faltar con otros fuera
Qu'el caçador lo tiene y rabia d'yra,
Y en si se gasta, afflige y desespera;
En vano escarva, en vano fuerte tira...

(Canto XXXVIII, p. 429.)

Eugenio Mele, en su estudio *In margine alle poesie di Garcilaso* (Bulletin Hispanique, XXXII, 1930), señaló certeramente este pasaje como fuentes de los siguientes versos de Garcilaso:

Como lebrel de Irlanda generoso,
que el jabalí cerdoso y fiero mira,
rebátese, sospira, fuerza y riñe,
y apenas le constriñe el atadura
que el dueño con cordura más aprieta.

(Egloga II, 1666-70.)

Este símil garcilasiano de la Egloga II se convierte en el modelo ejemplar de toda la poesía española del Renacimiento. Aparece ya en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Cual suelen escapar de los monteros
Dos grandes jabalís, fieros, cerdosos,
Seguidos de solícitos rastreros,
De la campestre sangre codiciosos
Y salen en su alcance los ligeros
Lebreles irlandeses generosos.

(III, p. 28 b.)

Es preciso advertir, sin embargo, que a partir de Ercilla son mucho más frecuentes los símiles venatorios, alusivos a la caza de montería, en que los lebreles acosan al jabalí cerdoso, que la imagen clásica, imitada por Ariosto y adoptada por Garcilaso y por el mismo Góngora, en

que el can se debate impaciente encadenado a la traílla. Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje de *Os Lusiadas* de Camoens (Lisboa, 1572):

Qual cao de caçador, sagaz e ardido,
Usado a tomar na agua a ave ferida
Vendo no rostro o ferreo cano erguido
Pera a garcenha ou pata conhecida
Antes que soe o estouro, mal sofrido
Salta n'agua, e da presa nao duvida
Nadando vai e latindo...

(IX, 74.)

Que aparece de este modo en la versión castellana de Diego Gómez de Tapia:

Cual perro de agua, en agua acostumbrado
a tomar la ave o garza allí herida,
viendo ya el arcabuz enderezado
a la pata o garcilla conocida
antes del tiro salta en ella airado
y trae de la que fué triste homicida,
nadando va y latiendo...

(Canto IX, p. 253.)

El tema aparece también en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Como al orgullo y grita de monteros
Los canes de que Irlanda más se esmera,
Corriendo vienen bravos y ligeros
Cuando se halla la selvaje fiera,
Los altos riscos, ásperos y fieros,
No hacen tarda la veloz carrera,
Ni el monte espeso ni el zarzal esquivo
Refrenar pueden el feroz motivo.

(III, p. 15 b.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Luis Barahona de Soto (Granada, 1586):

Como el lebrel que aviendose perdido
De su señor, a quien conoce, y ama
Tras este, y tras aquel perdió el sentido
Y de conoscimiento se derrama,

Y al fin con varias gentes confundido
Ni vee quien le amenaza, o quien le llama
Que toda fuerça intensa, o luz diffusa
Se cansa, y haze flaca, y mas confusa.

(Canto Segundo, fol. 25 v.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596):

No suele estar jamás lebrel de Irlanda
Si al jabalí cerdoso vé mostrarse
Con tanta voluntad de abalanzarse
Tirando del collar y quien le manda...

(V, p. 376 b.)

Y en este otro pasaje de la misma obra:

Cual galgos o lebreles, que en cayendo
La tórtola, perdiz o gallareta,
Que el cazador hirió con la escopeta,
Acuden velocísimos corriendo.

(X, p. 403 b.)

En la Silva XII, atribuída por su estilo a Francisco de Rioja, en la edición de *Poetas Líricos de los siglos XVI y XVII* de don Adolfo de Castro:

Así lebrel valiente y generoso,
De la ira llevado,
Indómito y furioso,
Rompe los hierros a que estaba atado,
Y a la primera voz del dueño ausente,
Confuso la prisión dura consiente,
Venciendo con leal naturaleza
La llama juvenil de su fiereza.

(pág. 386 a.)

Como puede verse en los ejemplos que anteceden, las alusiones a la caza de montería y el uso de símiles procedentes de ésta son ya un tópico frecuente en la poesía clásica grecolatina que se transmite a la poesía del Renacimiento y del Barroco a través de Ariosto y Garcilaso.

Góngora no hace más que refundir en una síntesis brevísima un tema ya existente al que inyecta un elemento nuevo y suntuoso. Si por una parte el debatirse inquieto del can encadenado a la traílla se resume en la evocación de sus gemidos, los hierros y cadenas que refrenaban su carrera se han convertido aquí en un cordón de seda:

gima el lebrel en el cordón de seda.

La misma escena, perfilada tan sobriamente en este verso del *Polifemo,* aparece descrita con mayor detención y amplitud en el siguiente pasaje de las *Soledades:*

Can de lanas prolijo, que animoso...
número y confusión gimiendo hacía
en la vistosa laja para él grave:
que aun de seda no hay vínculo suave.

(II, 799-808.)

Con posterioridad a la redacción de los grandes poemas gongorinos, todavía encontramos una clara reminiscencia de Garcilaso en el siguiente pasaje del *Persiles y Segismunda* de Cervantes (Madrid, 1617):

"bien ansi como suele estar el generoso can de Irlanda, quando su dueño no le quiere soltar de la trailla a hacer la presa que a la vista se le muestra."

(Lib. II, cap. X, p. 234.)

11. **y al cuerno al fin, la cítara suceda.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica certeramente este pasaje como sigue:

"Y a la caça siga la Poesia. Figura Sinecdoque donde se toma la parte por el todo. Del cuerno usan los caçadores para llamar a su gente, y assi por esta parte significó el Poeta la caça, como por la Citara la Poesia. La citara es un instrumento músico que alguna vez se toma por la misma Música o Poesia."

(fol. 318.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "*Y al cuerno al fin la citara suceda:* a la caça sucedan las Musas: a la *bocina* la *citara.* Vsan el *cuerno* los caçadores para llamar a los compañeros quando estan perdidos, o para levantar e inquietar las fieras. Derivose de un instrumento grossero, con que los pastores juntan su rebaño."
>
> (Nota 11, col. 26.)

El modelo de este pasaje, no advertido por los comentaristas, se encuentra en la dedicatoria a Estilicón de las invectivas contra Rufino, *In Rufinum Libri Secundi Praefatio* de Claudiano:

> Immensis, Stilico, *succedant* otia curis,
> Et nostrae patiens corda remitte lyrae.
>
> (vs. 12-13.).

Góngora toma de Claudiano el uso de *suceda* en la acepción clásica de "seguir, sustituir", y mientras Claudiano suplica a Estilicón que el ocio suceda a sus inmensos cuidados, y se abandone con agrado al son de su lira, el poeta cordobés pide al Conde de Niebla que el son de su cítara suceda al cuerno de la caza. La alusión a la cítara parece en contradicción con la alusión a la zampoña que hemos encontrado en la octava anterior, pero es preciso tener en cuenta que, como hizo ya notar certeramente Salcedo, Góngora en este pasaje entiende por cítara la poesía.

La alusión al cuerno de caza en las escenas venatorias es clásica en la poesía renacentista y Góngora la utiliza con mucha frecuencia en su obra. Así aparece ya en la dedicatoria de las *Soledades* al duque de Béjar:

> donde *el cuerno* del eco repetido
> fieras te expone, que —al teñido suelo,
> muertas, pidiendo términos disformes—
> espumoso coral le dan al Tormes.
>
> (vs. 9-12.)

Y por dos veces en la *Comedia Venatoria,* de casi segura atribución:

A mil torcidos *cuernos* dando aliento
Mil ecos cazadores mil entonan.
(vs. 60-61, p. 935.)

el corvo *cuerno* truena, el halcón pía...
(v. 86, p. 936.)

En cuanto a la alusión a la cítara, es muy frecuente en la poesía clásica grecolatina como instrumento músico por excelencia, atributo de Apolo, rector de las musas, según manifiesta claramente Virgilio en el siguiente pasaje de la *Eneida:*

ipse suas artis, sua munera, laetus Apollo
augurium *citharamque* dabat celerisque sagittas.
(Lib. XII, 393-4.)

Que en la versión castellana de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557) sustituye la *cítara,* cultismo que el traductor no se atreve a emplear, por la *música.*

Horacio alude a la cítara como el instrumento músico y pacífico que sirve para acompañar los cantos líricos, en las *Odas:*

... grataque feminis
Imbelli *cithara* carmina divides.
(Lib. I, XV, 14-15.)

Que en la traducción del Licenciado Bartolomé Martínez publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa se convierte en la lira:

Y en lira blanda y verso
Darás solaz al tierno sexo adverso.
(Lib. I, § 65, p. 79.)

También Ovidio, en las *Metamorfosis,* alude a la cítara como instrumento para acompañar el canto:

Tu quoque, Lampetide, non hos adhibendus ad usus
Sed qui, pacis opus, *citharam* cum uoce moueres.
(Lib. V, vs. 111-112.)

Hactenus ad *citharam* uocalia mouerat ora;
Poscimur Aonides; sed forsitan otia non sint.
Nec nostris praebere uacet tibi cantibus aures.

(Lib. V, vs. 332-4.)

Pasajes ambos en los que Pedro Sánchez de Viana, en su traducción de *Las Transformaciones de Ovidio* (Valladolid, 1589), trueca la *cítara* en *vihuela*.

En la poesía del Renacimiento, Camoens alude ya con frecuencia en sus églogas a la *cítara sonora* contrapuesta a la rústica flauta o a la zampoña, casi siempre en la dedicatoria. Así en la dedicatoria de la Egloga IV, *A ũa Dama:*

Podeis fazer também que o mundo veja
Soar na ruda frauta o que *a sonora*
Cítara mantuana só merece.

(p. 55, vs. 4-6.)

En la dedicatoria de la Egloga VII, "dos Faunos", a D. Antonio de Noronha:

Ou por me haver enveja me falece,
Ou por nao ver soar na frauta ruda
O que a *sonora cítara* merece.

(p. 93, vs. 4-6.)

En la *Ode VII* a D. Manuel de Portugal:

Pois, logo, enquanto *a cítara sonora*
Se estimar pelo mundo,
Com som douto e jucundo...

(p. 144, vs. 1-3.)

El tema procede ya de los poetas petrarquistas italianos, como demuestra el siguiente pasaje del poema *Pascha* de Chariteo:

A quel che siede sovra i celsi throni,
In *cythara* cantate & d'eree trombe
Tutto l'empireo ciel per voi risuoni.

(Canto I, vs. 235-7, p. 380.)

Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (Vocablos cultos de la "Soledad Primera", p. 52), el cultismo *cítara,* usado ya en el *Lapidario* y por el Marqués de Santillana, fué usado por Góngora en 1602 y no incluído en diccionario alguno hasta la aparición del *Tesoro* de Covarrubias en 1611. Es preciso tener en cuenta, sin embargo, que dicho cultismo aparece ya en el *Omero romançado o Yliada en Romance* de Juan de Mena (Valladolid, 1519), como es lógico muy anterior a la fecha de impresión:

> "Yva también con ellos Achiles, espanto de los troyanos, el qual avía ya amansado los amores de los dioses por armonía de *dulce cíthara*."
>
> (Cap. XX, p. 133.)

A partir de Garcilaso, introductor del tema en la poesía renacentista, la aparición del cultismo *cítara* en obras anteriores a 1602, fecha de su adopción en la lengua poética de Góngora, y a 1611, en que aparece en el *Tesoro* de Covarrubias, es constante en los poetas españoles del siglo XVI. Aparece ya en la famosa canción de Garcilaso *A la flor de Gnido,* publicada en la primera edición de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

> Por tí, su blanda musa,
> en lugar de *la cítara sonante,*
> tristes querellas usa,
> que con llanto abundante
> hacen bañar el rostro del amante.
>
> (Canción V, vs. 46-50.)

En *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia, 1559):

> "sembradas en ellas, unas *cítharas* de oro..."
>
> (Lib. IV, p. 179, r. 7-8.)

En uno de los sonetos de Diego Ramírez Pagán, en su *Floresta de Varia Poesía* (Valencia, 1562):

> Fenezca aquí mi enamorado canto,
> Seca es la vena del ingenio bivo,
> Y la *cythara* mía buelta en llanto.
>
> (T. I, p. 58.)

Fray Luis de León, en la Oda III, *A Don Pedro Portocarrero,* alude a la cítara de Apolo:

y de la Cabalina
fuente la moradora,
y Apolo con la *cítara* cantora.

(Od. III, vs. 10-12, p. 67.)

Y en la bellísima Oda V, *A Francisco Salinas,* aludiendo a la armonía y música celeste:

Ve como el gran maestro
a aquesta inmensa *cítara* aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado,
con que este eterno templo es sustentado.

(Od. V, vs. 21-25, p. 77.)

Por influjo de Garcilaso, aparece muy pronto en la lírica herreriana. Lo encontramos ya en un soneto de las *Rimas Inéditas,* procedentes del manuscrito de 1578:

Si el tierno canto y blando movimiento
desta *cítara triste,* que solía
en fortuna mejor con mi alegría
causar en vos un nuevo sentimiento.

(Soneto XX, vs. 1-4, p. 57.)

Y en este pasaje del soneto *A Pedro Moxcoso de Moxquera,* también de las *Rimas Inéditas:*

Y si el Amor, cansado de mi llanto,
diesse espaçio a la grave pena mía,
en vuestra onrra la *cítara* alçaría,
Moxcoso, aunque no igual la voz levanto.

(Son. XXX, vs. 5-8, p. 63.)

Aparece también en un soneto de la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582), junto a la zampoña pastoril:

Ierto i doblado monte, i tú, luziente
río, de mi çampoña conocido,
cuando de los pastores el gemido
canté i mi mal con *cítara doliente.*

(Son. LV, vs. 1-4, p. 113.)

Y en la bellísima Elegía VIII del Libro I de la edición de Pacheco (Sevilla, 1619), *El Sol d'el alto cerco descendía:* también junto a la silvestre zampoña:

¿Que lira avrá, que *citara llorosa*
que no se rinda umilde i dé la gloria?
¿que silvestre çampoña i amorosa?

(Lib. I, Eleg. VIII, vs. 82-4, p. 100.)

Aparece asimismo en la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578), aludiendo al canto de las ninfas y a la música de los faunos:

Otras suavemente y acordadas
Cantaban dulces letras amorosas,
Con *cítaras* y liras en las manos,
Diestros sátiros, faunos y silvanos.

(XVII, p. 68 a.)

También lo encontramos en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Yo cantaré la gloria a vos debida
En *cítara* tan dulce y acordada,
Que suenen en el mundo sus acentos
Mientras le dieren ser los elementos.

(XXIV, p. 136 b.)

Y en este otro pasaje en que alude a la cítara de Mercurio, inventor de este instrumento según la erudición grecolatina:

Nunca Mercurio astuto le engañara,
Por más facundia que en decir tuviera,
Ni al blando son de *cítara* cantara.

(IV, p. 22 a.)

También alude a la cítara como sinónimo de poesía López Maldonado, en su soneto en loor del Romancero de Pedro de Padilla, publicado en su *Cancionero* (Madrid, 1586):

Con divina invención, ingenio, y arte
primero en vuestra *Cythara* cantada
fue la Diosa de Cypro, y la dorada
penetrante saeta, en toda parte.

(Soneto 58, fol. 188.)

Juan de la Cueva, en su mediocre poema *Los cuatro libros de los Inventores de las Cosas,* escrito en 1607, atribuye a Tamiris la invención de la cítara, siguiendo, probablemente, a Polidoro Virgilio:

principio dió a la *cítara* Tamiras.
Terpandro fué el primero que compuso
versos para que en ella se cantasen.

(Lib. I, p. 279.)

Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (1596), alude a la cítara de Orfeo en el *Exordio* del poema:

Pues canto... mas cantar es devaneo,
Después de tantos célebres cantores,
En quienes conoció competidores
La *resonante cítara* de Orfeo.

(pág. 353 a.)

Luis Barahona de Soto, en la *Canción a Dórida,* ya incluída en la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* de Juan Antonio Calderón, en 1611:

Sus dedos ocupó de *suave cítara*
De blanda haya y cóncava,
Y deste canto el paladar y labrios...

(Lib. I, § 28, p. 50.)

Juan de Jáuregui, en el soneto *A Arión, músico,* de sus *Rimas* (Sevilla, 1618):

Mientras llevado de un delfín piadoso
Pasa Arión el mar, suspende el viento
Y las aguas enfrena el blando acento
De la *cítara* y canto artificioso.

(Son. LI, p. 400 b.)

Góngora lo había ya usado en un romance de 1602:

Pulsa las templadas cuerdas
De la *cíthara dorada,*
Y al son desata los montes,
Y al son enfrena las aguas.

(vs. 5-8, p. 231.)

Y lo usa nuevamente en un soneto muy posterior, *En la muerte de un caballero mozo,* fechado en 1620:

Spiritu que, en *cithara de plata,*
Al Júpiter dirige verdadero
Un dulce y otro cántico sagrado.

(354, p. 531.)

12. suceda.—El uso del cultismo *suceder* en la acepción clásica de "seguir", "sustituir", que emplea Góngora en este pasaje, aparece registrada en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), pero es rarísimo en la poesía castellana del siglo XVI. El único ejemplo que hemos podido encontrar, anterior a Góngora, se encuentra en la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

Que siempre de estimar poco las cosas
Suceden las dolencias peligrosas.

(XVI, 64 a.)

Este sentido es, sin embargo, de uso corriente en el lenguaje jurídico, histórico y genealógico, al igual que *sucesor* y *sucesión.*

OCTAVA III

Treguas al ejercicio sean robusto,
ocio atento, silencio dulce, en cuanto
debajo escuchas de dosel augusto
del músico jayán el fiero canto.
Alterna con las Musas hoy el gusto,
que si la mía puede ofrecer tanto
clarín —y de la fama no segundo—,
tu nombre oirán los términos del mundo.

(vs. 17-24.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Para que escuche su Mecenas lo que canta Polifemo, pide D. L. ocio y silencio, que sirvan de treguas a la caça, alternando con las Musas el gusto que tiene con los bosques: y en pago desto le ofrece que estenderá en el clarín de su musa su nombre por el Orbe entero."

(Estancia III, col. 26.)

NOTAS

1. **Treguas al ejercicio sean robusto.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"No luce poco en este verso la singular atención del gran Don

Luis en la propiedad de lo que escribe; llama *ejercicio robusto* a la caça porque haze robustos a los que se ejercitan en ella, y como es imagen de la guerra se acordó de treguas, que es la paz que se haze entre los campos, Reinos, o Principes, por algun tiempo señalado. Que sea milicia la caça, lo da a entender Horat, en la 2. epist. del lib. I.

Militat in sylvis catulus.

Donde se dize del perro que milita, con quanta mas razon se deve dezir del caçador."

(fol. 318 v.-319.)

Por su parte, Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

"*Treguas:* con propiedad usa D. L. esta voz de las batallas, por ser la caça imagen ajustada de la guerra, y ensayo heroico suyo... A las treguas define Varron, *induciae sunt belli feriae,* ocios de la guerra... Viene esta voz *treguas* de la Arabiga *attreguat,* que suena *descanso,* por no ser mas que huelga que toman los exercitos por cierto termino preciso para enterrar los difuntos."

(Nota 1, col. 27.)

Ambos comentaristas tienen, como siempre, muy presente el texto de Covarrubias en el *Tesoro* para definir la voz *treguas.* Como quiera que en el verso 308 de la Octava XXXIX estudiaremos la importancia de la voz *treguas* en la poesía de tradición petrarquista, vamos aquí a consignar solamente algunos ejemplos que al margen de aquella trayectoria pueden haber inspirado el presente pasaje gongorino.

Es evidente que la construcción del fragmento que estamos estudiando se ha elaborado sobre el modelo de giros análogos, usados de continuo en la poesía española de los siglos XVI y XVII, y de los que nos ofrece un ejemplo este pasaje de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Suspéndese el rigor de Marte insano,
Y la tiniebla *es tregua* de la guerra.

(IV, p. 22 b.)

Pero el precedente más próximo al pasaje gongorino, y en el cual se

alude también a poner treguas a la caza, aparece en la Egloga IV de las *Diversas Rimas* de Vicente Espinel (Madrid, 1591):

> Fatigado me tiene ya la caza:
> ya que se fué, *pongamos por hoy treguas,*
> que mañana daremos nueva traza.
>
> (Egl. IV, p. 313.)

El pasaje gongorino fué imitado por el Conde de Rebolledo en las *Selvas Dánicas* (Copenhague, 1557):

> para darles aliento
> Acteón *a la caza treguas daba.*
>
> (Selva II, t. II, p. 463.)

Es evidente, sin embargo, que la fuente clásica de la idea expresada por Góngora en los versos que estudiamos procede, como señaló ya Pellicer de las *Metamorfosis* de Ovidio: "Imitado y aun excedido Ovidio":

> Salmaci, uel iaculum, uel pictas sume pharetras
> *Et tua cum duris uenatibus otia misce.*
>
> (Lib. IV, 306-307.)

Y en estos versos del mismo pasaje:

> Nec iaculum sumit nec pictas illa pharetras,
> *Nec sua cum duris uenatibus otia miscet.*
>
> (Lib. IV, 308-309.)

Como puede verse, en estos dos pasajes, Ovidio pide a Salmacis que mezcle a sus ocios —*tua otia misce*— con el duro ejercicio de la caza —*cum duris uenatibus*—, mientras que Góngora pide al Conde de Niebla que el *ocio atento* y el *silencio dulce* pongan *treguas al robusto ejercicio* de la caza. La idea evidentemente es la misma y Góngora ha sustituído únicamente la expresión ovidiana de *mezclar* o *alternar* por el giro bélico, típicamente petrarquista, y ya aplicado por Espinel a la caza, de poner *treguas*.

2. ejercicio robusto.—Ya hemos visto el juicio unánime de los comentaristas acerca de la perífrasis *ejercicio robusto* aplicada a la caza. La fuente clásica de esta expresión, muy corriente en la poesía del Renacimiento, se encuentra en el verso ya citado de Ovidio, quien alude a la "dura caza", *duris venatibus*. Sin embargo, el creador de la perífrasis en la poesía española renacentista ha sido Garcilaso, quien usa con mucha frecuencia la expresión *robusto oficio* para designar la caza u *oficio* de Diana. En esta forma aparece inicialmente en la imprecación a Diana de la Egloga I *(Obras,* Barcelona, 1543):

... que su reposo
era *seguir tu oficio*, persiguiendo
las fieras por los montes...
(Egl. I, 388-90.)

En la Egloga II designa a la caza en un mismo pasaje como el *ejercicio* y *oficio* de Diana:

A los hombres reserva tú, Diana,
en esta siesta insana *tu ejercicio:*
por agora *tu oficio* desamparo.
(Egl. II, 740-42.)

Pero en otro pasaje de la misma égloga designa ya a la caza con la perífrasis *robusto oficio:*

Obraba los engaños de la lucha,
la maña y fuerza mucha y ejercicio
con el *robusto oficio* está mesclando.
(Egl. II, 1359-61.)

Perífrasis declarada explícitamente en los siguientes versos de la Egloga III:

pintando a Apolo en el *robusto oficio*
de la silvestre caza embebecido.
Mudar luego le hace *el ejercicio*
la vengativa mano de Cupido.
(Egl. III, 147-50.)

Por influjo de Garcilaso, la perífrasis *ejercicio robusto* o *robusto oficio*, como imagen de la caza, aparece con mucha frecuencia en la poesía española del siglo XVI. La encontramos ya en la traducción castellana de *La Eneida* de Virgilio por Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557), en pasajes que no tienen equivalencia en el original latino:

... la gente dedicada
Al oficio robusto de la caza.
(Libro quarto, p. 157.)

Usados siempre en selvas *al robusto*
Oficio de la caza...
(Libro quinto, p. 217.)

Gente áspera, i valiente por estremo,
Usada por los bosques *al robusto*
Oficio de la caza...
(Libro Séptimo, p. 419.)

Alonso de Ercilla, en la primera parte de *La Araucana* (1569), designa con la perífrasis *robustos ejercicios* la guerra y la caza:

Era Rengo más suelto y más pujante
usado *en los robustos ejercicios.*
(X, p. 41 b.)

En la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578), llama *robusto ejercicio* a la guerra:

Gente no ejercitada ni industriosa,
Dada más al regalo y pulicía,
Y a las blandas delicias de su tierra,
Que *al robusto ejercicio* de la guerra.
(XXIV, p. 91 b.)

Y recordando el giro ovidiano *duris venatibus,* llama *duro oficio* a la caza, reminiscencia tal vez de Garcilaso:

Quien sigue ya de aquel, ya deste lado
De la casta Diana *el duro oficio.*
(XVII, p. 68 a.)

Recuérdese que en la Egloga II, Garcilaso llamó *duro oficio* a la guerra:

> El está ejercitando *el duro oficio,*
> y con tal artificio la pintura
> mostraba su figura, que dijeras,
> si pintado le vieras, que hablaba.
>
> (Egl. II, 1228-31.)

Vemos, pues, que el uso del cultismo *robusto* en la perífrasis garcilasiana *robusto oficio* y en la de Ercilla *robusto ejercicio* es clásico en la poesía española del Renacimiento a lo largo de una trayectoria temática que culmina en el verso gongorino que estamos estudiando:

> treguas *al ejercicio* sean *robusto.*

Con posterioridad a la redacción del *Polifemo,* Góngora utiliza el mismo epíteto aplicado a la caza en un pasaje, de claras reminiscencias garcilasianas, de la Canción *Al Conde de Lemos* (1614):

> *en el oficio duro*
> *de la robusta caza,* las riberas
> del Sil te vieron fatigar las fieras.
>
> (400, p. 530.)

En el soneto *Al Padre Maestro Hortensio,* escrito en 1620, aparece aplicado a la montería:

> ¿cual llamaré *robusta montería*
> donde cient flechas cosen un venado?
>
> (352, p. 530.)

Expresión que aparece también en la *Comedia Venatoria:*

> a perseguir el puerco y el venado,
> quiero desa *robusta montería*
> algún rato gozar desconocido.
>
> (vs. 54-56, p. 934-5.)

3. ocio atento.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, escribe:

"Ocio estudioso, porque otro fuera culpable... Y assí aconseja decorosamente, pidiendo passe de una generosa acción en otra mas aventajada."

(fol. 319.)

Como ya hemos dicho anteriormente, Pellicer, en las *Lecciones Solemnes*, señala la fuente ovidiana de este pasaje en los siguientes versos de las *Metamorfosis:*

Salmaci, uel iaculum, uel pictas sume pharetras
Et tua cum duris uenatibus *otia* misce.

(Lib. IV, 306-7.)

Que dicen así en la versión, muy libre, de Sánchez de Viana:

Salmacis, no conviene estar *ociosa;*
Toma el venablo o la pintada aljaba.

(Lib. IV, p. 154.)

Creo, sin embargo, que los modelos más próximos a Góngora entre la poesía clásica, al pedir un momento de ocio para oír sus versos, se encuentran, por una parte, en el siguiente pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio:

... sed forsitan *otia* non sint,
Nec nostris praebere uacet tibi cantibus aures.

(Lib. V, 332-4.)

Por otra parte, de manera especial, en los siguientes versos de la dedicatoria de Claudiano a Estilicón, en el prefacio de la segunda invectiva contra Rufino, *In Rufinum Libri Secundi Praefatio:*

Immensis, Stilico, succedant *otia* curis,
Et nostrae patiens corda remitte lyrae.

(vs. 13-14.)

Es evidente que Garcilaso, en la dedicatoria de la Egloga I a don Pedro de Toledo, Virrey de Nápoles, alude ya al ocio perdido que espera recobrar para cantar sus virtudes y sus obras, pero como puede verse se trata del ocio del poeta y no del señor a quien dedica sus versos:

espera, que en tornando
a ser restituído
al ocio ya perdido,
luego verás ejercitar mi pluma
por la infinita innumerable suma
de tus virtudes y famosas obras.

(Egl. I, 21-26.)

La misma idea inspira a Garcilaso en este otro pasaje de la dedicatoria de la Egloga III:

Apolo y las hermanas, todas nueve,
me darán ocio y lengua con que hable.

(Egl. III, vs. 29-30.)

En cambio, Vicente Espinel, en la dedicatoria de la Egloga II de sus *Rimas* (Madrid, 1591) a don Hernando de Toledo, adopta la costumbre clásica de Ovidio y Claudiano:

Oye, Señor, en este tiempo *ocioso*
el favor, esperanzas y temores
de un pecho de servirte deseoso.

(Egl. II, p. 281.)

Ahora bien, la expresión *ocio atento* usada por Góngora en este pasaje, imagen paradójica e insospechada creada por su genio y sin precedente alguno en la tradición poética grecolatina y renacentista, no es más, en realidad, que la deformación certera y audaz de un tópico procedente de la poesía clásica y usado insistentemente por los poetas italianos y españoles de los siglos XVI y XVII. Ya en una de las *Sátiras*

de Horacio, el poeta afirma refiriéndose a Augusto que es preciso esperar el momento propicio para que preste *atento oído* a sus versos:

> ... Nisi dextro tempore, Flacci
> Verba per *attentam* non ibunt Caesaris *aurem*.
>
> (Lib. II, I, 18-19.)

La expresión *attentam aurem* del verso horaciano aparece con reiterada insistencia en las dedicatorias de la poesía renacentista, al igual que la fórmula *applicare aures* que aparece en el *Carmen Seculare:*

> Quaeque Aventinum tenet Algidumque,
> Quindecim Diana preces virorum
> Curet et votis puerorum amicas
> *Applicet aures.*
>
> (vs. 69-72.)

Es esta segunda fórmula la que adopta Garcilaso en la Egloga III:

> *Aplica,* pues, un rato *los sentidos*
> al bajo son de mi zampoña ruda.
>
> (Egl. III, 41-2.)

Y que, probablemente por influjo garcilasiano, usa Cervantes en *La Galatea* (Alcalá, 1585):

> que sera forçoso
> *que apliqueys los oydos*
> a los tristes gemidos
> de un desdeñado pecho congoxoso.
>
> (Lib. IV, p. 37, r. 8-11.)

Pero ya en un romance juvenil de 1584, Góngora funde los dos modelos horacianos, el primero a través de Garcilaso, en los siguientes versos:

> *Aplícame un rato*
> *el oído atento.*
>
> (16, p. 35.)

Ya en el *Orlando furioso* de Ariosto, esta fórmula de pedir el poeta la atención del Señor para que escuche sus versos adquiere una importancia preponderante, imitada en su giro peculiar por los poetas posteriores. Dirigiéndose al Cardenal Hipólito de Este, escribe Ariosto en la dedicatoria del poema:

L'alto valore e i clari gesti suoi
Vi farò udir, se voi *mi date orecchio.*

(I, 4.)

Imitados por don Alonso de Ercilla en la dedicatoria de la primera parte de *La Araucana* (1569):

Dad oreja señor, a lo que digo
Que soy de parte dello buen testigo.

(I, p. 4 a.)

La fórmula horaciana *attentam aurem* es adoptada ya por el propio Ercilla en la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

En el siguiente y nuevo canto os pido
me deis vuestro favor y *atento oído.*

(XXIII, p. 89 b.)

Y por Diego Ramírez Pagán en el *Capítulo al Marqués de Montesclaros* de la *Floresta de Varia Poesía* (Valencia, 1562):

Los sátyros, las nimphas y sylvanos
oydo atento, y pies no perezosos
prestarán a tus versos soberanos.

(t. II, p. 89.)

Fórmula que con escasas variantes aparece en la poesía española de los siglos XVI y XVII, siempre que con el cultismo *atento* ya registrado por Nebrija en 1492, y que había ya usado Garcilaso en la dedicatoria de la Egloga I:

agora estés *atento,* sólo y dado
al ínclito gobierno del Estado...

(vs. 10-11.)

El mismo Alonso de Ercilla, en la primera parte de *La Araucana* (1569):

Dilatando el azote merecido,
Como vereis prestando *atento oído.*

(VIII, 34 a.)

Luis Gálvez de Montalvo, en *El Pastor de Fílida* (Madrid, 1582):

"con *atento oído* y pies sordos..."

(1.ª parte, p. 489 a.)

"todo el pastoral concurso prestó *un atento silencio.*"

(2.ª parte, p. 499 b.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Mostradme *atento oído* y pecho humano,
Que, si es mia la voz, vuestra es la mano.

(I, p. 4 a.)

Cervantes, en el *Canto de Calíope* de *La Galatea* (Alcalá, 1585):

Al dulce son de mi templada lira
prestad, pastores, el *oydo atento.*

(Lib. VI, p. 212, r. 2-3.)

Luis Barahona de Soto, en la dedicatoria de la *Fábula de Vertumno y Pomona,* versión elogiada por Cervantes en el escrutinio de la librería de don Quijote y, desde luego, anterior a 1595, fecha de la muerte del poeta:

La sutileza y primor
Cantará la musa mía,
Si vos, que le dais aliento
Y valor en tal porfía
Le dierdes *oído atento,*
Que será darle osadía.

(I, p. 619.)

Fernando de Herrera, en la Elegía VII, de la edición de *Algunas*

estad, Señor, un breve espacio *atento*
a las llorosas lágrimas que canto
solo, puesto en olvido i descontento.
(Eleg. VII, p. 149.)

Y en términos muy semejantes, Luis Carrillo y Sotomayor, en la dedicatoria de la *Egloga primera* al Conde de Niebla *(Obras,* Madrid, 1611):

estad atento al resonante juego
de dos tiernas zampoñas de amadores.
(pág. 127.)

Es evidente que Góngora, entroncado con esta cadena temática que acabamos de esbozar por los versos ya citados de un romance escrito en 1584:

Aplícame un rato
el oído atento.
(16, p. 35.)

no ha hecho más que recrear audazmente la fórmula horaciana convertida en tópico, para lograr un concepto original y absolutamente nuevo: el *ocio atento* que ha de poner una tregua al robusto ejercicio de la caza para que el Conde de Niebla escuche sus versos.

Todavía en 1623, Soto de Rojas recuerda este pasaje del *Polifemo* gongorino en la dedicatoria de la *Fábula de la Naya,* incluída en el *Desengaño de Amor en Rimas* (Madrid, 1623), a don Fadrique Antonio Enríquez de Guzmán, Conde de Alba de Aliste:

Y quando *al ozio* el ánimo entregado,
Excelso Conde estés, escucha *atento,*
Dispensa en la grandeza de tu estado.
(p. 129, vs. 23-25.)

Y en *Los Rayos del Faetón* (Barcelona, 1639):

Ocio suave siga al exercicio,
Dulce atención presida mientras canto.
(Rayo Crepúsculo, § 3, p. 298.)

4. **silencio dulce.**— Como señala Salcedo Coronel en *El Polifemo comentado:* "SILENCIO DVLCE.—Porque en él oiría lo dulce de su canto. Figura Metonimia" (fol. 319).

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe: "*Silencio dulce,* respeto de las Musas a quien llama dulces Píndaro..." (nota 4, col. 30).

5. **en cuanto escuchas.**—La peculiar estructura estilística de este pasaje gongorino no ha merecido anotación alguna por parte de los comentaristas, para quienes pasó inadvertida la imitación de un esquema garcilasiano muy usado en la poesía del Renacimiento. En efecto, este tipo de construcción estilística, introducida por un modo adverbial de tiempo, *en cuanto, en tanto,* tal como aparece en los versos de Góngora que estamos estudiando:

> ocio atento, silencio dulce, *en cuanto*
> debajo *escuchas* de dosel augusto
> del músico jayán el fiero canto.

procede de un esquema sintáctico creado en la poesía española por Garcilaso en la dedicatoria de la Egloga I al Virrey de Nápoles. Es evidente que Góngora ha imitado la estructura estilística de estos versos garcilasianos con los cuales el gran poeta toledano clausura su larga invocación a don Pedro de Toledo:

> y *en cuanto* esto se canta
> *escucha* tú el cantar de mis pastores.
>
> (Egl. I, 41-2.)

Aunque sea éste, sin duda alguna, el modelo que Góngora ha tenido presente al redactar sus versos, es muy posible que la fuente inmediata de su inspiración se encuentre en la dedicatoria de la Egloga I de don

Luis Carrillo y Sotomayor al Conde de Niebla, elaborada también sobre el modelo garcilasiano:

Escuchad de mi musa —*cuanto* osada
ante vuestros sitiales temerosa—
mil tiernos ecos en su tierno canto.

(Egl. I, p. 126.)

Existe una evidente semejanza entre la dedicatoria de la *Egloga I* de Carrillo y del *Polifemo* de Góngora, ambas al Conde de Niebla, en la idéntica actitud de reposo que atribuyen al señor a quien consagran sus versos: recostado en su sitial en el primero; silencioso y atento bajo su augusto dosel en el segundo. Y como quiera que este pasaje de Carrillo ha influído manifiestamente en la dedicatoria de las *Soledades,* como veremos después, es lícito suponer que de él proceda la sugerencia inicial que ha iluminado en la mente de Góngora el recuerdo de unos versos muy familiares de Garcilaso.

Téngase en cuenta, además, que el esquema estilístico garcilasiano que hemos mencionado se repite con extraordinaria frecuencia a lo largo de su obra, para ser imitado después profusamente por los poetas españoles del siglo XVI. Generalmente, sin embargo, el esquema es mucho más sencillo que en el ejemplo anteriormente citado y que hemos señalado como modelo del presente pasaje gongorino. Así en la misma dedicatoria de la Egloga I de Garcilaso:

En tanto que este tiempo que adivino
viene a sacarme de la deuda un día,
que se debe a tu fama y a tu gloria...

(vs. 29-31.)

En la dedicatoria de la Egloga III:

En tanto no te ofenda ni te harte
tratar del campo y soledad que amaste,
ni desdeñes aquesta inculta parte
de mi estilo, que en algo ya estimaste.

(vs. 33-35.)

Y en la Elegía I:

yo te prometo, amigo, que entre tanto
que el sol al mundo alumbre, y que le escura
noche cubra la tierra con su manto,
y en tanto que los peces la hondura
húmida habitarán del mar profundo,
y las fieras del monte la espesura,
se cantará de tí por todo el mundo;
que *en cuanto* se discurre, nunca visto
de tus años jamás otro segundo
será desde el Antártico a Calisto.

(vs. 298-307.)

El mismo giro garcilasiano aparece en la dedicatoria de *Os Lusiadas* de Camoens (Lisboa, 1572):

E em quanto eu estes canto, e a vós não posso
Sublime rei, que naõ me atrevo a tanto
Tomai as redeas vós do reino vosso,
Dareis materia a nunca ouvido canto.

(I, 15.)

También por influjo de Garcilaso aparece en la Egloga IV de Fernando de Herrera, perteneciente al manuscrito de 1578:

En tanto que descubro su cuydado
escúchame, y al canto ven tú, río.

(Egl. IV, vs. 33-34, p. 190.)

Y en este otro pasaje de la misma composición:

Esta musa recibe aora *en tanto*
aunque silvestre suena,
y admite de pastores el lamento,
pues tu amaste, y con suave y llena,
al resonar del viento,
dia y noche esparziste el tierno canto.

(vs. 21-26, p. 189.)

Aparece también en la dedicatoria de la *Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso (1581):

Emulo di Goffredo, i nostri carmi
In tanto ascolta, e t'apparecchia a l'armi.

(I, 5.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584), también en la dedicatoria:

En tanto, pues, ¡oh ejemplo sin segundo!
Que llega el tiempo en que la pluma mía
Ose hacer de vos historia al mundo.

(I, p. 4 a.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596):

Recibe si te place agora *en tanto*
Esta segura prenda que te empeño,
Que yo la sacaré de tal empeño
Volviéndote por ella siete tanto.

(III, p. 364 a.)

Y en otros infinitos pasajes derivados unas veces del modelo garcilasiano y otras del Tasso o de Camoens, cuyas dedicatorias respectivas constituyen el modelo ejemplar de la poesía española del Renacimiento y del Barroco.

6. debajo escuchas de dosel augusto.—Según Salcedo Coronel, "Dosel es la cortina con su cielo que ponen a los Reyes, y despues a los Títulos" (fol. 319). Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe en términos muy parecidos:

"*Debaxo escuchas del dosel.* En la antiguedad era el dosel un toldo que se colgava en el techo para defensivo del polvo... oy se pone sobre la silla del Principe... A la silla y dosel añadió la lisonja la almohada. Vsanlo Reyes, Títulos y Prelados en la Corte, en sus lugares, y Obispados, y hasta en los Templos se les pone el sitial; y a los Reyes la cama o cortina" (Nota 5, cols. 30-31.)

Como hemos señalado anteriormente, el único precedente que ofrece una situación idéntica a la de este pasaje gongorino se encuentra en la dedicatoria de la Egloga I de Carrillo al Conde de Niebla, en donde la musa del poeta suplica atención al Conde, recostado en su sitial:

escuchad de mi musa —cuanto osada,
ante vuestros sitiales temerosa—
mil tiernos ecos en su tierno canto.

(pág. 126.)

Profeso la más absoluta convicción de que la alusión al *sitial a tu deidad debido* que aparece en la dedicatoria de las *Soledades* al Duque de Béjar es una reminiscencia de este pasaje de Carrillo:

—o lo sagrado supla de la encina
lo augusto del dosel; o de la fuente
la alta cenefa, lo majestuoso
del sitial a tu deidad debido—.

(vs. 22-25.)

Y teniendo en cuenta que la alusión al *sitial* ha sugerido a Góngora por una inmediata asociación de ideas, la imagen de la encina supliendo *lo augusto del dosel,* es muy posible que al adoptar la situación descrita por Carrillo en la dedicatoria del *Polifemo* Góngora haya establecido una relación idéntica sustituyendo el sitial por el dosel en una imagen muy próxima a la de las *Soledades,* inspiradas en aquel pasaje por la misma fuente. Nótese cómo en el pasaje del *Polifemo* el dosel aparece con el mismo epíteto: *debajo escuchas de dosel augusto.*

Como revela ya la especial atención que le conceden los comentaristas, el cultismo *augusto,* consignado por vez primera en el *Tesoro* de Covarrubias en 1611, como hizo observar Dámaso Alonso *(Vocablos cultos de la "Soledad Primera",* p. 51), no aparece usado con mucha frecuencia en la poesía española del siglo XVI, aunque fuese usada ya en la *Primera Crónica General.* Salcedo Coronel escribe en *El Polifemo comentado:* "Augusto, vale santo, venerable, y digno de ser reverenciado, es nombre Latino. Los Romanos llamavan a los templos Augus-

tos, y al que querían venerar, o lisonjear" (fol. 319). Y Pellicer, en las *Lecciones Solemnes: "Augusto,* venerable" (nota 6, col. 31).

En los poetas españoles del siglo XVI, *augusto* no aparece usado corrientemente hasta *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Las armas de Filipe *Augusto* canto,
Y aquel su hermano heroico y no vencido...

(I, p. 4 o.)

De nuestra excelsa casa, engendradora
De felice y *augusta* fortaleza.

(XI, p. 57 b.)

Tras esto, de mi *augusto* padre juro
Por el alma devota...

(XX, p. 107 a.)

Góngora, probablemente por influjo del jurado cordobés, lo usa por vez primera en un soneto laudatorio. *A Juan Rufo, de su Austríada,* publicado en los preliminares de la primera edición de aquel poema en Madrid, 1584:

Cantastes, Rufo, tan heroicamente
de aquel César novel la *augusta* historia,
que está dudosa entre los dos la gloria,
y a cual se deba dar ninguno siente.

(236, p. 467.)

7. del músico jayán.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica confusamente:

"De Polifemo: por Antonomasia le llama músico, porque la acción principal que canta, es la música del Polifemo. Iayán es hombre de estatura grande, que por otro nombre dezimos Gigante."

(fol. 319 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta lacónicamente:

"Del Musico jayan, de Polifemo. Musico le llamó Luciano *Dial. Dorid & Galath."*

(Nota 7, col. 31.)

En realidad, ya en el Idilio XI de Teócrito, *El Cíclope,* aparece Polifemo como músico y cantor que se consume cantando su amor a la desdeñosa Galatea (v. 12-18). Y en su famoso madrigal amoroso, después imitado por Ovidio, él mismo alardea de sus habilidades musicales en las que sobrepasa a los demás cíclopes:

> "Soy diestro en tañer la siringa como ningún otro cíclope, / cuando canto para ti, dulce manzana querida, y tambien para mí mismo, / a menudo hasta bien entrada la noche."
>
> (vs. 38-40.)

Teócrito, en el Idilio VI, *Los Cantores Bucólicos,* alude también a las aficiones musicales de Polifemo:

> "y tú, infeliz, infeliz muchacho, no tienes para ella una sola mirada, y permaneces aquí sentado, tocando hermosas melodías con tu zampoña."
>
> (vs. 8-9.)

Por otra parte, como señalaba certeramente Pellicer, en los *Diálogos Marinos* de Luciano, en el diálogo IX, entre Doris y Galatea, la hermosa ninfa le llama músico: *"Y Polyphemo además es músico"* (§ 3 p. 158).

En cuanto al cultismo *músico,* usado con valor de adjetivo, Dámaso Alonso *(Vocablos cultos de la "Soledad Primera",* p. 59) registra su aparición exclusiva en el *Dictionary* de Percival (Londres, 1599), y su uso por parte de Góngora en 1591. Es preciso advertir, sin embargo, que aun cuando *músico,* sustantivo o adjetivo, no consta como voz en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), aparece usado como adjetivo en el siguiente pasaje:

> "Ay tres diferencias de acentos: acuto, grave y circunflexo. Los hebreos tienen muchos, con los que llaman *músicos.*"
>
> (Voz *Acento,* p. 37 a, 61-4.)

Como sustantivo, la voz *músico* aparece ya usada por Boscán en la fábula de *Ero y Leandro (Obras,* Barcelona, 1543):

Los vientos son los *músicos* continuos,
Que a media noche siento a mis ventanas.
(fol. 87.)

Diego Ramírez Pagán lo emplea en la *Elegía Quinta* de su *Floresta de Varia Poesía* (Valencia, 1562):

Qués de aquel que alcançó la mejor parte
de *mússico,* galán y cortesano.
(T. I, p. 80.)

También lo encontramos en *El Pastor de Fílida* de Gálvez de Montalvo (Madrid, 1582):

"que no es menos *músico* el pastor que enamorado."
(3.ª parte, p. 508.)

Como adjetivo, aparece en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Sonaban entre aquestas bendiciones
Músicos instrumentos y cantares.
(VI, p. 31 b.)

Y en *Todas las obras* de Francisco de Aldana (Madrid, 1593):

Vista del marinero se adormece
Casi a *música* boz, suave, y pura.
(Tomo I, p. 89.)

En el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586) aparece usado como sustantivo y como adjetivo. Así en la *Elegía a la Señora Doña Augustina de Torres, en la muerte de su madre:*

O quando los dañados escucharon
en el *músico,* Trecio, tan divino
son...
(fol. 103.)

Y en *Otra Epistola al Doctor Campuçano, estando viudo, aconsejandole que se case:*

> Y que al *músico* Dios tanto le aplaze
> oyr del claro acento el son suave
> que alli tu voluntad haze y deshaze.
>
> (fol. 127.)

Góngora lo usa por vez primera en un romance de 1591 con valor de sustantivo:

> *un músico* que tremola
> las plumas de un martinete.
>
> (35, p. 95.)

Pero generalmente lo usa como adjetivo, como en este pasaje de la *Soledad Segunda:*

> convocación su canto
> de *músicos* delfines, aunque mudos.
>
> (II, 534-5.)

En este otro de la Soledad I:

> *Músicas* hojas viste el menor ramo
> del álamo que peina verdes canas.
>
> (I, 590-1.)

Y otra vez de la Soledad II:

> La prora diligente
> no sólo dirgió a la opuesta orilla,
> mas redujo la *música* barquilla...
>
> (II, 49-51.)

8. **el fiero canto.**—Según Salcedo Coronel: "*El fiero canto.* Por la fiereza del músico" (fol. 319 v.). Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

> "*El fiero canto,* desapacible... La ferocidad de su música escrive D. L. en la *estancia 12.*"
>
> (Nota 8, col. 32.)

En realidad, el epíteto *fiero* aplicado a Polifemo es clásico a partir de Ovidio, quien le llama ya *ferus Cyclops* (XIII, 780), y Góngora lo usa en dos ocasiones en el curso de esta fábula: *de Neptuno hijo fiero* (Octava VII, v. 50) y *viendo el fiero pastor* (Octava LIX, v. 470) en cuyos pasajes comentamos ampliamente la persistencia de este epíteto. En el presente verso, como señaló certeramente Salcedo, Góngora aplica al canto el epíteto que corresponde a la fiereza del músico. Es muy posible que para ello se haya inspirado en el siguiente pasaje de uno de los sonetos poliféinicos de Marino en las *Rime* (Venezia, 1603):

> Cosí sovra una rupe, afflitto e solo,
> *il fier*, ch'ardea di Galatea la bella,
> temprò *cantando* il grave incendio e'l duolo.
>
> (Son. 7, p. 166.)

O en estos versos de Carrillo, en la dedicatoria de su *Fábula de Acis y Galatea* al Conde de Niebla *(Obras,* Madrid, 1611):

> Tal mi musa escuchad, que irá *cantando*
> un desdichado, un firme, *un fiero amante.*
>
> (pág. 144.)

De ambos pasajes puede haber extraído Góngora una espontánea asociación de la fiereza del cíclope con su canto.

9. Alterna con las Musas hoy el gusto.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* interpreta este pasaje en los siguientes términos:

> "El gusto que tienes con la caça, tenle oy con las Musas. *Alternar* es verbo Latino, significa dezir, ó hazer a vezes."
>
> (fol. 319 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "Alternar es variar. Caçar un rato: darse a las Musas otro. Virgilio ecl. I *Alternis dicetis, amant alterna Camoenae,* dezir a

coros, unas vezes uno, y otras otro. Es el alternar propio de las Musas: Homero Iliad. I. *Canebat alternantes voce pulchra:* y Turnebo lib. 6. *Advers. Musas apud Iovem in Olympo Homerus finxerit Amaebeo quoddam carmine alternis cantare,* lo que llama canto *Amebeo* D. L. Soled. 2. Dixo galanamente Iuan de Mena lo que era alternar a la fortuna, *Octava. 9.*

No nos fatigues con vozes alternas,
Alegres agora, agora enojosas.

Allí las Musas se entienden versos, canciones; aunque es voz que abraça todo linage de estudio... Dixo D. L. *gusto:* porque tambien le ay en los estudios."

(Nota 9, cols. 32-33.)

Dejando aparte el verso homérico de la *Ilíada* (I, 604) que se menciona siempre al anotar el texto de las *Bucólicas* de Virgilio, y aun teniendo en cuenta la importancia del modelo virgiliano para la introducción en castellano del cultismo *alternar,* es evidente que el sentido del verso gongorino es muy distinto del de los modelos clásicos aducidos con gran acierto por Pellicer. En efecto, los conocidos versos de la Egloga II de Virgilio:

Incipe, Damoeta; tu deinde sequere, Menalca.
Alternis dicetis; amant alterna Camenae.

(Egl. III, 58-59.)

Traducidos libremente por Fray Luis de León:

Comienza tú, Dameta, y tu gracioso
Menalca le responde *alternamente,*
que el responderse a veces, es sabroso.

(Egl. III, 79-81, p. 284, t. I.)

Aluden al canto alterno de los pastores, clásico en la poesía bucólica a partir de Teócrito, pues las musas aman los cantos alternos. En los siguientes pasajes de la Egloga VII, Virgilio alude nuevamente a los versos alternos del cantar bucólico:

Alternis igitur contendere *versibus* ambo
Coepere; *alternos* Musae meminisse volebant.

(Egl. VII, 18-19.)

Por su parte, Ovidio, en el episodio de Arión en los *Fastos,* alude al plectro alterno que acompaña el canto:

> Dum canimus sacras *alterno pectine* Nonas;
> Maximus hinc Fastis accumulatur honos.
>
> (Lib. II, 121-2.)

Pero es evidente que ninguno de los textos mencionados hasta ahora, referentes de manera exclusiva al canto alternado de la poesía lírica o bucólica, ofrece salvo el uso del cultismo *alternar* que de ellos procede la menor semejanza con el pasaje gongorino que estamos estudiando. En él Góngora pide al Conde de Niebla que alterne con las Musas, esto es, con sus versos, el gusto que tiene por la caza. Y esta súplica, en la que el poeta ruega al Conde que interrumpa sus aficiones venatorias, contiene una idea idéntica a la que aparece en la dedicatoria a Estilicón de la segunda invectiva contra Rufino, de Claudiano · *In Rufinum Libri Secundi Praefatio:*

> Nec pudeat longos interrupisse labores,
> Et tenuem Musis constituisse moram.
>
> (vs. 15-16.)

"No te avergüences de interrumpir tus dilatadas hazañas y consagrar a las Musas un breve intervalo."

En la poesía castellana, tal como señaló certeramente Pellicer, es Juan de Mena el directo precursor de Góngora en el uso del cultismo *alternar,* en estos versos de *Las Trescientas* que el docto comentarista había transcrito con una errata: *vozes* por *vezes:*

> non nos fatigues con vezes *alternas,*
> alegres agora, agora enojosas.
>
> (§ 9, g-h, p. 8.)

Pese a tan temprana aparición, y a su uso por parte del Marqués de Santillana, consignado por Dámaso Alonso *(Vocablos cultos de la "Soledad Primera",* p. 50), el cultismo *alternar* y *alterno* son rarísimos en la poesía española del siglo XVI anterior a Góngora. Como he-

mos visto, ya Fray Luis de León, traduciendo el *alternis dicetis* de Virgilio (Egl. III, 59), usa ya *alternamente*, y Fernando de Herrera, en un pasaje de sus *Anotaciones* (Sevilla, 1580), *alternadamente* hablando de la octava rima y de sus versos, que "se responden *alternadamente* desde el primero hasta el sesto verso en las vozes postreras, que se terminan semejantemente..." (p. 649). Garcilaso, en la Elegía II, y en un pasaje muy próximo al de Góngora que estamos estudiando, usa *variar* en el sentido de *alternar*, corriente en la época y ya consignado por Pellicer: "*Alternar* es variar". Es curioso que un gran introductor de cultismos como Garcilaso no se atreviese a usar el latinismo *alternar* en el siguiente pasaje que podría señalarse como un precedente de Góngora:

> ... mas no por eso
> dejo *las musas*, antes torno y vengo
> dellas al negociar, *y variando,*
> con ellas dulcemente me entretengo.
>
> (vs. 30-33.)

No registrado en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611 e incluído por vez primera en el diccionario de Oudin en 1616, según señaló ya Dámaso Alonso, el cultismo *alternar* fué usado por Góngora desde 1584, en uno de sus sonetos más bellos:

> Con diferencia tal, con gracia tanta
> aquel ruiseñor llora, que sospecho
> que tiene otros cien mil dentro del pecho
> que *alternan* su dolor por su garganta.
>
> (237, p. 467.)

Nuevamente en la *Soledad Primera:*

> Coros tejiendo, *voces alternando*
> sigue la dulce escuadra montañesa.
>
> (I, 540-41.)

Pasaje cuya expresión *voces alternando,* procede, sin duda alguna, de las *Trescientas* de Juan de Mena, y específicamente de la lectura erró-

nea *vozes alternas* muy frecuente en la época y en la que, como hemos visto, incurrió también Pellicer. Dentro de la obra gongorina, y en un caso muy semejante, aparece de nuevo en el romance *Al Santísimo Sacramento,* escrito en 1622:

¿Quién, pues, hoy no se desata
en *voces* agradecidas?
Alternen gracias los coros
y responda la capilla.

(89, p. 231-2.)

Con posterioridad a la redacción del *Polifemo* y de las *Soledades,* el uso de este cultismo, rarísimo en la poesía anterior, se difunde entre los poetas barrocos. Lo encontramos ya en uno de los sonetos del Conde de Villamediana publicado en la edición de sus *Obras* (Zaragoza, 1629):

Alterna de Minerva, y de Belona
El uso ora en la pluma, ora en la espada.

(Son. XX, p. 81.)

Y en la dedicatoria de la *Fábula de Europa* del mismo Villamediana a don Fernando Alvarez de Toledo, Duque de Alba, con una clara reminiscencia del *Polifemo:*

Alterna el gusto, alterna ya el oído
En el tiempo, si ai tiempo en ti perdido.

(pág. 289.)

En lo que se refiere a la alusión a las Musas que aparece en este verso del *Polifemo,* es evidente que Góngora se ha complacido una vez más en deformar una fórmula clásica, en este caso virgiliana, para darle un sentido e intención nueva. El recuerdo de los dos pasajes virgilianos antes citados de la Egloga III: *amant alterna Camenae,* y de la Egloga VIII: *alternos Musae meminisse volebant,* establece una relación inmediata entre el cultismo *alternar* y las *Musas* que aman los cantos alternos. Sobre este esquema clásico, cuyos dos términos fundamentales, *Musas* y *alternar,* conserva en el verso del *Polifemo,* Góngora

ha elaborado una expresión original e independiente del modelo, que con un sentido absolutamente nuevo forma parte integrante de la dedicatoria al Conde de Niebla:

Alterna con las Musas hoy el gusto.

Aquí ya no son las Musas las que aman los cantos alternos, sino el Conde de Niebla quien debe alternar su gusto por la caza con la audición de sus versos. Como en tantos pasajes de Góngora, la anfibología procedente es de la erudición clásica en que se inspiran sus versos, es patente en el doble sentido que cabe otorgar a este pasaje. Por una parte, tal como querían los comentaristas, Góngora suplica al Conde de Niebla que alterne su gusto por la caza con el gusto por las Musas. Pero por otra parte, recordando que las Musas aman los cantos alternos, *amant alterna Camenae,* le pide que iguale su gusto con el de las Musas alternando la caza con la poesía. Que alterne con las Musas su gusto por la caza, puesto que las Musas gustan alternar su canto.

10. **que si la mía puede ofrecer tanto clarín.**—Como explica Pellicer en las *Lecciones Solemnes:* "Que si mi Musa puede ofrecerte tan gran clarín, que sea el primero de la fama" (Nota 10, col. 33). Salcedo Coronel, por su parte, esboza una cadena temática característica de las dedicatorias clásicas y renacentistas, cuyo primer eslabón encuentra en la Egloga VIII de Virgilio:

... en erit unquam
Ille dies, mihi quum liceat tua dicere facta?
En erit, ut liceat totum mihi ferre per orbem
Sola Spphocleo tua carmina digna cothurno?
(vs. 7-10.)

El giro de interrogación dubitativa de la dedicatoria virgiliana proyectada hacia el futuro se convierte en una exclamación dubitativa en

la versión castellana de Fray Luis de León, introducida por la conjunción *si* con valor hipotético:

> *... si jamás día tan dichoso*
> *veré que me conceda con voz dina*
> *cantar tu pecho y brazo valeroso,*
> cantar tu verso y musa peregrina,
> a la qual sola dice justamente
> la magestad del trágico eloqüente!
>
> (Egl. VIII, vs. 11-16.)

Según Salcedo Coronel, "Esto imitó de Stat(io) en el lib. I de su *Thebaida*":

> *Tempus erit cum laurigero tua fortior aestro*
> *facta canam.*
>
> (Lib. I, 323-4.)

Pasaje evidentemente trazado sobre el modelo de Virgilio antes citado, y que pertenece a la dedicatoria de la *Tebaida* al Emperador Domiciano. En la versión clásica del Licenciado Juan de Arjona, dice así:

> Y tiempo habrá que yo, más instruído,
> Cantando hazañas en ajena guerra,
> Las tuyas cante en laureada trompa.
> Que con fuerza mayor los aires rompa.
>
> (Dedicatoria, t. I, p. 2.)

En la poesía italiana del Renacimiento, el tema elaborado sobre el modelo virgiliano aparece ya en las *Stanze a Bernardino Martirano* de Luigi Tansillo, según señala ya certeramente Eugenio Mele en su estudio *In margine alle poesie di Garcilaso* ya citado:

> Dove ne vo? forse lodarlo intendo
> tra'ferri e tra'romor d'onde inquiete?
> Altro ozio ed altra attenzione attendo
> Per tor, *s'io posso,* il suo gran nome a Lete!
>
> (Stan. XXVIII.)

En la poesía española renacentista, el tema se inicia en Garcilaso,

quien inaugura la costumbre de prometer al señor a quien consagra sus versos una fama inmortal: en la dedicatoria de la Egloga I al Virrey de Nápoles:

espera, que en tornando
a ser restituído
al ocio ya perdido,
luego verás ejercitar mi pluma
por la infinita innumerable suma
de tus virtudes y famosas obras.

(Egl. I, 21-26.)

El mismo giro virgiliano de interrogación dubitativa aparece en el siguiente pasaje de la dedicatoria de la Egloga IV de Fernando de Herrera al Duque de Sessa, publicada en las *Rimas Inéditas:*

¿Quando será que'nsalçe tu victoria
con alto estilo y dé al horror de Marte
la rudeza del campo alguna parte?

(vs. 18-20, p. 189.)

Un giro también dubitativo de clara estirpe clásica utiliza Torquato Tasso en la dedicatoria de la *Gerusalemme Liberata:*

Forse un di fia, che la presaga penna
Osi scriver di te quel ch'or n'acenna.

(I, 4.)

Y Lope de Vega, en la dedicatoria de las *Fiestas de Denia* (Valencia, 1599):

Tiempo vendrá que diga en otra parte
vuestra grandeza heroica y soberana.

(Canto I, 3, p. 32.)

Ahora bien, sin excluir el posible influjo temático de esta trayectoria iniciada por el pasaje virgiliano, es evidente que Góngora, en los versos del *Polifemo* que estamos estudiando, no ha adoptado la construcción interrogativa o dubitativa de los precedentes citados, ni la

simplemente afirmativa que incluyen las promesas de gloria futura. sino que ha adoptado un giro condicional, de modestia y cortesía, que, inadvertido por los comentaristas, posee una idéntica estirpe clásica. Lo encontramos ya en la *Eneida* de Virgilio:

> Fortunati ambo! *si quid mea carmina possunt*
> nulla dies unquam memori uos eximet aeuo.
>
> (Lib. IX, 446-7.)

Y se conserva en la traducción clásica de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

> *Si algun tiempo mis versos podrán algo,*
> Nunca perpetuamente verná el dia,
> Que de vosotros introduzga olvido,
> I que no guarde viva la memoria.
>
> (Lib. IX, p. 63, t. II.)

Sin la construcción condicional, pero con un giro desiderativo, aparece en el siguiente pasaje de las *Bucólicas* de Virgilio, modelo ejemplar de las fórmulas de lisonja cortesana en la poesía del Renacimiento:

> O mihi tam longae maneat pars ultima vitae,
> Spiritus et, quantum sat erit tua dicere facta!
>
> (Elg. IV, 53-4.)

Que adopta el giro condicional en la versión clásica de Fray Luis de León:

> ¡O *si el benigno hado de tal modo*
> *mis años alargase* que pudiese
> tus hechos celebrar, y bien del todo!
>
> (Egl. IV, 94-6, t. I, p. 296.)

Un giro condicional aparece en el siguiente pasaje de las *Epístolas* de Horacio:

> ... *Si quantum cuperem possem quoque.* Sed neque parvum
> Carmen majestas recipit tua nec meus audet
> Rem tentare pudor quam vires ferre recussent.
>
> (Lib. II, I, 257-9.)

Y también en la primera de las *Odas*:

...si neque tibias
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton.
Quod *si me lyricis vatibus inseres,*
Sublimi feriam sidera vertice.
(Lib. I, I, 32-6.)

Que en la traducción del Licenciado Bartolomé Martínez, publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

Y si mi dulce musa
Euterpe sus favores no me niega,
Y de templarme el lésbico instrumento
Polymnia no rehusa,
Y a mi voz su calor divino llega,
Y tú me dieres el glorioso asiento
Entre poetas líricos, de un vuelo
Llegará mi cabeza hasta el cielo.
(Lib. I, § 27, p. 43.)

En las *Elegías* de Propercio encontramos una construcción idéntica, que recuerda la de Góngora:

Quod mihi *si tantum, Maecenas, fata dedissent,*
Ut possem heroas ducere in arma manus...
(Lib. II, I, 17-18.)

Menos próximo es también este pasaje de Propercio:

Quod *si deficiant vires,* audacia certe Laus erit:
in magnis et voluisse sat est.
(Lib. III, I, 5-6.)

El introductor de esta fórmula en la poesía moderna de Occidente es Dante, en la invocación a las Musas que inicia el primer canto del *Paradiso:*

O divina virtú, *se mi ti presti*
tanto che l'ombra del beato regno
segnata nel mio capo io manifesti,
venir vedra'mi al tuo diletto legno,
e coronarmi allor di quelle foglie
che la matera e tu mi farai degno.
(I, 22-27.)

En la poesía castellana del prerrenacimiento, el introductor es Juan de Mena, en *Las Trescientas,* como puede verse en el siguiente pasaje que utiliza el mismo giro condicional y alude también a la fama, al igual que Góngora:

si fe a mis versos es atribuída,
jamás la tu fama, jamás la tu gloria
darán a los siglos eterna memoria:
será muchas vezes tu muerte plañida.

(Copla 186 e-h, p. 98.)

La misma construcción es adoptada por los poetas italianos renacentistas, y en el siguiente pasaje de las *Rime* (Nápoles, 1504) del Chariteo, por influjo directo de los versos de Propercio ahora citados:

Et se non posso consequir, cantando,
Quel ch'ora io vo tentando,
Et la forza è minor che'l gran desio.
Mi basta esservi pronto il voler mio.

(Canz. VII, 11-14, p. 74-5.)

Procedente del primer pasaje de Propercio, en los siguientes versos también del Chariteo:

Che se fusse d'amor libera l'alma,
Forse ch'io sperarei dal ciel tal dono,
Qual diede il sacro Apollo al Thracio Orpheo;
Ond'io direi con grave, heroico suono
Gli alti Trophei, la gloriosa palma
Di quel che'n terra è più che semideo.

(Canz. VIII, 40-45, p. 94.)

Aparece, detalle de enorme importancia por su dilatada repercusión en toda la poesía europea del Renacimiento, en la dedicatoria a Hipólito de Este del *Orlando furioso* de Ariosto, con el mismo giro condicional de modestia y cortesía:

Se da colei che tal quasi m'ha fatto,
Che'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
Me ne sarà però tanto concesso,
Che mi basti a finir quanto ho promesso.

(I, 2.)

Y en este otro pasaje de la misma dedicatoria:

L'alto valore e chiari gesti suoi
Vi farò udir, *se voi mi date orecchio,*
E vostri alti pensier cedino un poco,
Sì che tra lor miei versi abbiano loco.

(I, 4.)

Ratificando la afirmación de Pellicer, de que "fué siempre esta condicional vulgar en los poetas para hacer la dirección cortés", Garcilaso la introduce ya en la poesía española renacentista, en la dedicatoria de la Egloga I al Virrey de Nápoles:

si al gran valor en que el sujeto fundo,
y al claro resplandor de vuestra llama
arribare mi pluma...

(Soneto XXI, V. 3-5.)

Y el mismo Garcilaso, en la Elegía II:

quise, pero, probar si me bastase
el ingenio a escrebirte algún consuelo,
estando cual estoy, que aprovechase
para que tu reciente desconsuelo
al furia mitigase, *si las musas*
pueden un corazón alzar del suelo.

(Eleg. I, 7-12.)

Este giro condicional de posibilidad: *si las musas pueden,* usado por Garcilaso, aparece como el precedente directo del pasaje gongorino que estamos estudiando, elaborado con los mismos términos y en una construcción idéntica: *que si la mia (mi Musa) puede.* Este giro condicional de posibilidad procede directamente de Virgilio en el citado pasaje de la *Eneida: si quid mea carmina possunt* (IX, 446), y de las *Epístolas* de Horacio: *Si quantum cuperem possem* (II, I, 257), y aparece ya en las *Stanze a Bernardino Martirano* de Luigi Tansillo:

Altro ozio ed altra attenzione attendo
Per tor, *s'io posso,* il suo gran nome a Lete!

(Stanz. XXVIII.)

En uno de los sonetos de las *Varias Poesías* (Madrid, 1591) de Hernando de Acuña:

> *Si pastoral ingenio* a tanta altura
> *Pudiese* levantar su corto vuelo.
>
> (pág. 205.)

En uno de los sonetos de Fernando de Herrera, de la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

> *Si puede celebrar mi rudo canto*
> la luz de vuestro ingenio i la nobleza,
> tendrá perpétua gloria con grandeza
> de fama en el dorado i rico manto.
>
> (Son. XX, p. 44.)

En un pasaje de la *Elegía VII* de la misma edición:

> *que si yo puedo declarar bien cuánto*
> estrago haze Amor en mis entrañas,
> no será en vano mi quexoso llanto.
>
> (pág. 149.)

Luis de Camoens, en la dedicatoria de la *Ode VII* a don Manuel de Portugal, publicada en las *Rhythmas* (Lisboa, 1595):

> E sacro o nome vosso
> Farei, *se algua cousa em verso posso.*
>
> (p. 142, vs. 13-14.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

> Nueva gloria en vencer celebraremos,
> *Si en verso o prosa puede caber tanto.*
>
> (XXIII, p. 126 a.)

Baltasar de Alcázar, en la epístola en tercetos *A la fiesta de los toros en los Molares:*

> Considerado bien, todo camina
> A daros gusto, aunque por nueva senda
> *(Si os puede gusto dar mi pluma indigna).*
>
> (p. 206, vs. 10-12.)

Juan de Morales, en la Canción *Al Señor de Guadalcázar,* publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

Pero serás dichoso y laureado
Si pueden dar mis versos tantos bienes,
Al son de trompa digna del empleo.

(pág. 22 b.)

El giro condicional dubitativo o de posibilidad que adopta Góngora siguiendo el modelo virgiliano introducido por Garcilaso en la poesía castellana, aparece en muchos casos en una construcción puramente condicional. Tal es el caso de este pasaje de Camoens en la dedicatoria de *Os Lusiadas* (Lisboa, 1572):

Dai-me igual canto aos feitos da famosa
Gente vossa, a que Marte tanto ajuda,
Que se espalhe e se cante no universo,
Se tam sublime preço cabe em verso!

(I, 5.)

El mismo Camoens, en la dedicatoria de la Egloga VII a don Antonio de Noronha *(Rhythmas,* 1595):

Se meu ingenho é rudo e imperfeito,
Bem sabe onde se salva, pois pretende
Levantar com a causa o baixo efeito.

(pág. 92, vs. 10-12.)

Después de Garcilaso aparece ya en la *Egloga Primera, o Soliloquio al Duque de Segorbe, imitando (o casi traduciendo) la sexta Egloga de Virgilio* de la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (Valencia, 1562):

Mas *si esta agreste Musa haze al caso*
tu nombre sonará príncipe mío,
desde el templado Oriente al ancho Ocaso.

(Tomo II, p. 139.)

Alonso de Ercilla, en la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

Que si por vos, señor, se me concede
Lo que a nadie negais, soltaré al viento
Con ánimo la ronca voz medrosa,
Indigna de contar tan grande cosa.

(XVIII, p. 69 a.)

Y en este otro pasaje de la misma obra:

Y si el adorno y conveniente arreo
me faltan, baste la intención que llevo,
Que es hacer lo que puedo de mi parte,
Supliendo vos lo que faltare en la arte.

(XIX, p. 73 a.)

Camoens, en este otro pasaje de *Os Lusiadas:*

Cantando espalharei por toda parte
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

(I, 2.)

Fernando de Herrera, en la Elegía I de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

Si do el desseo justo que m'inflama
fuesse mi voz, sería en onra vuestra
una inmortal i siempre viva llama.

(vs. 379-81.)

En la Elegía VII de la misma edición:

Si el presente dolor de vuestra pena
sufre escuchar de la passión que siento
esta mi musa de mulçura agena...

(vs. 2867-69.)

Y en un soneto de la edición de sus *Versos* publicada por Pacheco (Sevilla, 1619):

Mas si me mira Caliópe diestra,
valdrá (si mi desseo no m'engaña)
mas que Fidia mortal la Musa mia.

(Lib. I, Son. L, p. 66.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

Y si los que le restan a mi vida,
Que está a vuestra memoria consagrada,
Dieren lugar a que la voz despida,
Fiando que de vos será escuchada...

(XXIV, p. 136 b.)

Cristóbal de Virués, en *El Monserrate* (Madrid, 1588):

¡Oh si a mi pluma concediera el cielo
En esto lo que en vella a mi persona!
¡Oh si así como ví la gran batalla,
Supiera describilla yo y cantalla!

(IV, p. 515 b.)

Vicente Espinel, en la canción *A su patria,* publicada en las *Diversas Rimas* (Madrid, 1591):

Que si es la honra a la virtud debida,
y en tan innumerable y larga suma
el premio corre al justo de la fama;
antes que de estos miembros se despida
el alma suelta, volará mi pluma
do mi deseo y tu valor la llama.

(p. 277, Sedano, vol. III.)

Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (1596):

Cuando mejor le sepa dar el corte,
Y si la Parca no me corta el hilo,
Yo cortaré, Señor, con otro filo
Tus venturosos lances en la corte.

(III, p. 364 a.)

11. **clarín —y de la fama no segundo.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica el pasaje completo:

clarín —y de la fama no segundo— tu nombre oirán los términos del mundo: "Será tu nombre escuchado en los términos del mundo, siendo mi Musa clarín primero de la fama. Llama

clarín de la fama su Musa, porque con los versos se haze ilustre la memoria de los varones insignes. Y assi Petrarca en un Soneto suyo, dixo:

O fortunato che si chiara tromba
Trovasti al mondo.

Donde Alexandro llama clara trompeta a Homero, y dichoso a Achiles, que la mereció."

(fol. 320.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe: "Que si mi Musa puede ofrecerte tan gran clarín, que sea el primero de la fama" (Nota 10, col. 33).

Ahora bien, tal como señalaba certeramente Salcedo, es clásica en la poesía renacentista la alusión a la trompa de la Fama, atributo que no presentaba esta divinidad en la poesía grecolatina. Aun cuando ya Hesíodo, en los *Trabajos y los días,* menciona a la Fama como una divinidad, la descripción clásica de su estirpe, atributos y figuras se encuentra en la *Eneida* de Virgilio:

Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes,
Fama, malum qua non aliud uelocius ullum:
mobilitate uiget uirisque adquirit eundo,
parua metu primo, mox sese attollit in auras
ingrediturque solo et caput inter nubila condit.
Illam Terra parens ira inritata deorum
extreman, ut perhibent, Coeo Enceladoque sororem
progenuit pedibus celerem et pernicibus alis,
monstrum horrendum, ingens, cui quot sunt corporae plumae
tot uigiles oculi subter (mirabile dictu),
tot liguae, totidem ora sonant, tot subrigir auris.
Nocte uolat caeli medio terraeque per umbram
stridens, nec dulci declinat lumina somno;
luce sedet custos aut summi culmine tecti
turribus aut altis, et magnas territat urbes,
tam ficti prauique tenax quam nuntia ueri.

(Lib. IV, 173-188.)

Véase la traducción castellana de este pasaje por Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

A la hora por Ciudades, i Lugares
De Libia buela la ligera Fama,
La Fama, un mal, un monstruo, que en presteza
Ningun otro le excede, ni le llega.
Toma valor, i fuerzas con moverse:
I tanto puede mas, quanto mas anda.
Pequeña es al principio, porque ha miedo:
Mas luego, assi por el alto aire se alza,
Que bien que por la tierra se passea,
Passa con la cabeza de las nubes.
A aquesta dicen que la Madre Tierra,
De la ira de los Dioses provocada,
Parió despues de Encelado, i de Ceo:
Con prestos pies, i con ligeras alas,
Horrendo monstro de grandeza inmensa:
Que quantas plumas tiene en cuerpo, i alas
(Cosa maravillosa) tantos ojos,
Uno debajo de cada una tiene.
Possee el mesmo número de bocas:
I en cada una, una lengua siempre parla:
Tiene la mesma multitud de oídos:
Buela de noche por el aire escuro,
I por la sombra de la fría tierra,
Va murmurando, i razonando siempre.
Ni de los ojos todos, quantos tiene,
Jamás alguno entrega al dulce sueño.
De dia, hecha vela, está sentada
En la alta cumbre de alguna alta casa,
En altos muros, o en sublimes torres,
Amedrentando las ciudades grandes:
De las mentiras tanto afirmadora,
Quanto de las verdades mensagera.

(Libro Quarto, t. I, p. 160-161.)

Ovidio, en las *Metamorfosis* (lib. XII, 43-63), describe la casa de la Fama, pero no menciona tampoco la trompa, cuerno o clarín que le atribuye la poesía renacentista. Dejando aparte las descripciones calcadas del pasaje virgiliano que acabamos de transcribir y que reiteran la imagen del monstruo velocísimo y alado, de cien ojos y cien bocas, que

encontramos en *La Austríada* de Rufo (IV, p. 20 b.) o en la *Vida del Patriarca San Joseph* de Valdivielso (II, p. 144 b.—145 a.), ya en el *Orlando furioso* de Ariosto encontramos una alusión al cuerno de la fama:

Il nobil atto e di splendor non tacque
La vaga Fama, e divulgollo in breve;
E di rumor n'empì, *suonando il corno,*
E Francia e Spagna, e le provincie intorno.

(XXII, 93.)

En la poesía castellana, a partir de *La Araucana* de Ercilla, es corriente la alusión a la trompa de la Fama, tal como aparece en este pasaje de la dedicatoria de la segunda parte (Madrid, 1578):

La fama con sonora y clara trompa
Dando más furia a mi cansado aliento,
Derrame en todo el orbe de la tierra
Las armas y el furor de nueva guerra.

(XVI, p. 61 b.)

La encontramos ya con mucha frecuencia en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Por Africa *la fama* tendió el vuelo,
Y luego dió consigo en el Oriente,
La trompa resonando sin recelo
De ciudad en ciudad, de gente en gente.

(I, p. 7 b.)

Hace *la fama* que los aires rompa
Su trompa, de los muertos el reparo,
Pues les da vida *con su ilustre trompa,*
Aquí contra el olvido y tiempo avaro
Celebra con debida y regia pompa
Las hazañas, los hechos portentosos
De los que muertos viven gloriosos.

(II, p. 146. a.)

En tanto, pues, que dulcemente suena
De la fama veloz la clara trompa...

(II, p. 147 a.)

La fama se extendió desde aquel día,
Su trompa sonadora ejercitando.

(XIX, p. 101 a.)

Ya la sonora trompa de la fama
Con recio aliento divulgado había...

(XIX, p. 101 b.)

Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (1596), alterna la alusión al cuerno de la Fama, inspirada probablemente en Ariosto:

Hinche la fama agora el áureo cuerno.
Apreste de sus alas la presteza.

(I, p. 354 a.)

con la mención de la trompa de la Fama, según Ercilla y Juan Rufo:

De la enemiga sangre que derrama,
Y de su voz la trompa de la fama.

(VI, p. 380 b.)

El primer texto en que hemos encontrado la alusión al clarín de la Fama adoptada después por Góngora es la *Elegía al Maestro Espinosa* de Baltasar de Alcázar, desde luego anterior a 1606, fecha de la muerte del poeta sevillano:

Toca la Fama su clarín sonoro
Y esparce por el orbe mil loores
De su virtud, su ciencia y de su vida.

(p. 231, vs. 66-68.)

Góngora, tal vez por reminiscencia o influjo de esta composición, menciona ya el clarín de la Fama en un soneto al Marqués de Ayamonte, escrito en 1607, sin olvidar, sin embargo, la alusión tradicional a la trompa de la fama:

De vuestra Fama oirá el clarín dorado,
émulo ya del Sol, cuanto el mar baña;
que trompas hasta aquí han sido de caña,
las que memorias han solicitado.

(289, p. 494.)

Bernardo de Valbuena, en una ocasión del *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* (Madrid, 1608):

> Que ya esta humilde avena,
> *Por clara trompa* de su nombre y mío,
> En ocasión tan buena
> De aquí consagra, y fío
> Que será de inmortal honor un río.
> Y en hombros de *la fama*
> Irá, si afable el hado corresponde,
> De adonde se derrama
> El alba hasta donde
> Su luz en el salado mar se esconde.
>
> (Egl. XII, p. 239-40.)

También alude a la trompa de la Fama don Luis Carrillo y Sotomayor en el Romance cuarto de sus *Obras* (Madrid, 1611):

> Cristales, de cuyas aguas
> *tanto la fama y su trompa,*
> no por dulces ni por claras,
> por vuestro olvido, pregona.
>
> (pág. 36.)

Góngora la menciona nuevamente en el soneto *A Don Antonio Venegas, Obispo de Pamplona,* escrito en 1612:

> *cuya fama* los términos de Oriente
> *ecos los hace de su trompa clara.*
>
> (321, p. 512.)

En la canción *De la toma de Larache,* también en 1612, aparece la alusión al clarín de la fama, en un juego de palabras entre la trompa de la Fama y la trompa de los elefantes:

> y del fiero animal *hecha la trompa*
> *clarín ya de la Fama...*
>
> (396, p. 605, vs. 14-15.)

También en la dedicatoria de las *Soledades* al Duque de Béjar, escrita en 1613, alude a la trompa de la Fama:

que, a tu piedad Euterpe agradecida,
su canoro dará dulce instrumento,
cuando la fama no, su trompa al viento.

(vs. 35-37.)

Todavía en el famoso soneto *Para el sepulcro de Domínico Greco,* escrito en 1615, repite Góngora la alusión a los clarines de la Fama que aparece en la dedicatoria del *Polifemo* que estamos estudiando:

Su nombre, aun de mayor aliento dino
que en los clarines de la Fama cabe...

(332, p. 518.)

El tema es imitado profusamente por los poetas gongorinos, como en este pasaje de un soneto del Conde de Villamediana *(Obras.* Zaragoza, 1629):

Tal que mi pecho ascienda donde inflama
Mas sublime región, noble ardimiento
El clarín usurpando de la fama.

(Son. LVII, p. 125.)

12. no segundo.—La hiperbólica ponderación usada por Góngora en este pasaje, por la que espera que su clarín sea el primero de la fama que haga oír el nombre del Conde de Niebla a los mismos términos del mundo, es un tópico repetido mil veces por la poesía del Renacimiento, y que procede de la tradición clásica. Ya en la Oda XII del libro primero de las *Odas* de Horacio aparece la misma fórmula aplicada a Júpiter, que no tiene parangón ni segundo:

Unde nil majus generatur ipso,
Nec viget quicquam simile *aut secundum.*

(Lib. I, XII, 17-18.)

Una evidente imitación de este pasaje horaciano aparece en la Canción VI de las *Rime* de Chariteo (Nápoles, 1504):

Da l'aurora, o dal Gange,
A le Gade, del mondo parti extreme,
Nè simil, *nè secondo,*
Si vedrà generar d'humano seme.

(p. 71-82, vs. 250-53.)

En la poesía española renacentista, la fórmula aparece ya en Garcilaso, como en este pasaje de la Elegía I de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

que en cuanto se discurre, nunca visto
de tus años *jamás otro segundo*
será desde el Antártido a Calisto.

(vs. 305-7.)

Y en este otro pasaje del soneto al Virrey de Nápoles:

si al gran valor en que el sujeto fundo,
y al claro resplandor de vuestra llama
arribare mi pluma, y do la llama
la voz de vuestro nombre alto y profundo,
sereis vos solo eterno *y sin segundo,*
y por vos inmortal quien tanto os ama.

(Son. XXI, vs. 3-8.)

Y también en estos versos de la Egloga II del mismo Garcilaso:

el hijo de don García, que en el mundo
sin par *y sin segundo* solo fuera.

(vs. 1216-17.)

La misma fórmula usa Gutierre de Cetina:

El pronto ingenio y el saber profundo
En sola vos sólo en el mundo veo,
Pues la gracia sin par *y sin segundo*
Sóla en vos fué a la par con el deseo.

(Octavas, p. 283, t. I.)

Sánchez de Lima, en el *Soneto a la muerte del excelentísimo poeta don Diego de Mendoça* publicado en el *Arte Poética en Romance Castellano* (Alcalá, 1580):

La muerte a todo atierra, y lo destroça,
perdió el orbe un ingenio *sin segundo,*
porque en su gran prudencia fué uno solo.

(Diál. II, fol. 67.)

Juan Rufo, en la dedicatoria de *La Austríada* (Madrid, 1584):

En tanto, pues, ¡oh ejemplo *sin segundo!*
Que llega el tiempo en que la pluma mía
Ose hacer de vos historia al mundo...

(I, p. 4 a.)

Y en este otro pasaje del mismo poema:

Tu fueras, don Alonso, en todo el mundo
Mayor que fué tu hermano *sin segundo.*

(I, p. 7 a)

Cervantes, en el Canto de Calíope de *La Galatea* (Alcalá, 1585):

Don Luys Garceran es *sin segundo,*
maestre de Montesa y bien del mundo.

(Lib. VI, p. 234, r. 3-4.)

Barahona de Soto, en la Epístola IV, *Contra algunas necedades:*

El otro que *no piensa que hay segundo*
En la tierra a su sangre y que desciende
De abolengos del godo Segismundo.

(IV, p. 4 a.)

Y Francisco de Medrano, en la Oda *A Felipe III, entrando en Salamanca,* publicada por vez primera sin nombre de autor en la *Segunda*

parte del Romancero General y Flor de diversa poesía de Miguel de Madrigal (Valladolid, 1605):

> Y subir de tí asida a las estrellas,
> La fama, y colgar dellas
> Tu nombre, aunque Tercero, *sin segundo,*
> Para favor y emulación del mundo.
>
> (p. 308, vs. 11-14, t. II.)

Una vez más la irreductible originalidad de la lengua poética de Góngora se pone de manifiesto en la recreación de una fórmula clásica en la poesía española renacentista: *sin segundo,* que con su proverbial afición a las negaciones afirmativas, el gran poeta cordobés transforma rotundamente en *no segundo.* No se olvide que, como señala certeramente Pellicer: "*No segundo.* Quiere dezir primero" (n. 10, col. 33). Por otra parte, al precedente clásico horaciano señalado por nosotros, puede añadirse la fórmula ovidiana *nulli secundus,* aducida ya por Pellicer, que, como siempre, cita erróneamente el texto y da la referencia equivocada. El pasaje se encuentra en la elegía VIII del libro I de los *Amores* de Ovidio:

> Et cui non placeas? *nulli tua forma secunda est.*
>
> (Lib. I, VIII, 25.)

El mismo comentarista aduce otro pasaje del *De Bello Punico* de Silio Itálico, que atestigua la estirpe clásica de la fórmula adoptada por la poesía renacentista: *Nulli virtute secundus* (lib. VII, 65).

13. **tu nombre oirán los términos del mundo.**—Según Salcedo Coronel, "Será tu nombre escuchado en los términos del mundo" (fol. 320). Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* lo explica de este modo:

> "Las últimas Provincias, y mas remotas. Término es lo que acaba una cosa: y assí los Antiguos dieron culto primero que a todos al Dios Termino; su etimologia es a *terminando*"
>
> (Nota 11, col. 33-34.)

Dejando aparte la confusa y pedantesca erudición de Pellicer acerca del dios Término y de las fiestas Terminales, es evidente que Góngora recrea en este pasaje una de las hipérboles más vulgares de la poesía clásica y renacentista, la desmesurada hipérbole de divulgar la gloria y fama del señor a quien se consagran los versos hasta los últimos límites del mundo. Como puede verse en la cadena temática que antecede, la facilidad del consonante, lo obligado de la rima y la persistencia de un esquema fijado que caracteriza la técnica de imitación renacentista hacen que la alusión a la gloria o fama *sin segundo* aparezca en constante relación o paralelismo con las diversas variantes de la fórmula *en todo el mundo,* tópicos utilizados también por Góngora en el pareado final de la presente octava. Inicialmente, la fórmula hiperbólica adoptada por los poetas renacentistas procede, como siempre, de la poesía latina y específicamente de la dedicatoria de la Egloga VIII de las *Bucólicas* de Virgilio:

En erit ut liceat totum mihi ferre per orbem
Sola Sophocleo tua carmina digna cothurno?

(Egl. VIII, 9-10.)

Que en la traducción clásica de Diego López (Valladolid, 1601), dice así:

"Mira lo que avrà, *para que me sea licito divulgar por todo el mundo* tus versos solos dignos del estilo de Sophocles..."

(Egl. VIII, p. 15 a.)

La misma fórmula aparece en los *Amores* de Ovidio:

Nos quoque per totum pariter cantabimur orbem,
Juncta semper erunt nomina nostra tuis.

(Lib. I, III, 25-26.)

En la poesía castellana aparece ya en la dedicatoria de la Egloga I de Garcilaso al Virrey de Nápoles, no como promesa de inmortalidad, sino como exaltación de su gloria:

Tú, que ganaste obrando
un nombre *en todo el mundo,*
y un grado *sin segundo...*

(Egl. I, 7-8.)

El mismo Garcilaso, en la Elegía I, ya en declarada promesa de fama:

se cantará de tí por todo el mundo;
que en cuanto se discurre, nunca visto
de tus años jamás otro *segundo*
será desde el Antártico a Calisto.

(vs. 304-7.)

Luis de Camoens, en la dedicatoria de *Os Lusíadas* (Lisboa, 1572), formula ya la hiperbólica promesa de dilatar su canto por el mundo entero:

Comecem a sentir o peso grosso
(Que pelo mundo todo faça espanto.)

(I, 15.)

Una fórmula idéntica aparece en la dedicatoria de la Egloga V de las *Rhythmas* (Lisboa, 1595) a don Antonio de Noronha:

Que, quando tempo for, em milhor modo
Por vós me ouvirá o mundo todo.

(p. 68, r. 11-12.)

Y en la dedicatoria al mismo de la Egloga VII, "dos Faunos":

Em vós instila a fonte do Pegaso
O que meu canto polo mundo estende.

(p. 92, r. 13-15.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584), utiliza la misma fórmula hiperbólica y con el mismo paralelismo, *mundo-segundo,* iniciado según hemos visto por Garcilaso:

En tanto, pues, ¡oh ejemplo *sin segundo!*
Que llega el tiempo en que la pluma mía
Ose hacer de vos historia al mundo...

(I, p. 4 a.)

Y expresando la misma idea, pero con un fórmula distinta, al final de su poema:

> Yo cantaré la gloria a vos debida
> En cítara tan dulce y acordada,
> *Que suenen en el mundo sus acentos*
> Mientras le dieren ser los elementos.
>
> (XXIV, p. 136 b.)

En la canción del Doctor Agustín de Tejada *Al Rey Don Felipe Nuestro Señor,* publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

> *Oídos preste el mundo al verso culto;*
> Que yo he de ser Virgilio de tal Marte,
> Que esparza el nombre suyo y mi memoria
> Desde el Pirene hasta aquella parte
> Que inflama el fuego del Canopo oculto,
> Y desde el Oceano
> Hasta el mar que con yelos está cano.
>
> (Lib. I, § 15, p. 33.)

Góngora, no sólo utiliza esta fórmula en el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando:

> que si la mía puede ofrecer tanto
> clarín —y de la Fama no segundo—,
> *tu nombre oirán los términos del mundo.*

sino también en los siguientes versos del *Panegírico al Duque de Lerma,* escrito en 1617:

> *y débale a mis números el mundo*
> del fénix de los Sandos un segundo.
>
> (420, p. 727.)

En cuanto al uso del cultismo *término* en el sentido latino de "extremo", "confín", "límite", según Dámaso Alonso *(Vocablos cultos de la "Soledad Primera",* p. 64), aparece en Berceo, Mena, el Cartujano y el *Quijote,* y está consignado en el *Vocabulario* de Nebrija (Sa-

lamanca, 1492) y en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), donde, en efecto, leemos: "Tómase por el fin de qualquier cosa" (p. 959 a, 30-40). Es un cultismo antiguo que aparece ya corrientemente usado en los poetas renacentistas a partir de Boscán, del cual citaremos al azar este pasaje de unas *Coplas* publicadas en el *Cancionero Barcelonés,* editado por Martín de Riquer:

Todos *los términos* passo
de lo que sufrir se suele.

(II, 281-2, p. 81.)

Lo usa Garcilaso en la Egloga III *(Obras,* Barcelona, 1543):

por ver ya el fin de un *término* tamaño
desde día, para mí mayor que un año.

(vs. 319-320.)

Y el mismo, en la Elegía II:

así para poder ser amatado,
el ausencia sin *término* infinita
debe ser, y sin tiempo limitado.

(vs. 79-81.)

Hurtado de Mendoza, en el siguiente pasaje de la Canción IV de sus *Obras,* publicadas en Madrid en 1610, pero anteriores a 1575:

¡Cuan presto diste fin a mi contento,
Y cuán en largos *términos* lo diste...!

(IV, p. 41.)

Y en este otro de la Epístola IX:

Tal edad hay del tiempo endurecida
Que a su primer principio se revuelve,
El *término* pasando de la vida.

(pág. 164.)

Alonso de Ercilla, en la primera parte de *La Araucana* (1569), en la acepción de "límites":

Y estos dos anchos mares, que pretenden
Pasando de sus *términos* juntarse.

(I, p. 4 a.)

El mismo, en la segunda parte (Madrid, 1578), pero no en la acepción de "últimos límites" o "confines remotos", usada por Góngora, sino de "territorios":

De donde con la vista descubría
La grande redondez del ancho suelo,
Con los *términos* bárbaros, ignotos
Hasta los más ocultos y remotos.

(XVII, p. 68 b.)

Y sobre todo en este pasaje de la tercera parte, también de *La Araucana* (Madrid, 1589), en el sentido de "extremo" o "final" del orbe:

Que rompiendo por todo habeis llegado
Al *término* del orbe limitado.

(XXXV, p. 129 a.)

En la acepción de "límites" o "confines" aparece usado muchas veces por Góngora. Véase este pasaje del soneto *A Don Antonio Venegas, Obispo de Pamplona,* escrito en 1612:

cuya fama *los términos* de Oriente
ecos los hace de su trompa clara.

(321, p. 512.)

En el soneto *A un caballero de Córdoba que estaba en Granada,* escrito en 1615:

que el Betis hoy, que en menos gruta cabe,
urna suya *los términos* del mundo
lagrimosos hará en tu ausencia grave.

(335, p. 520.)

En el soneto *Al Conde de Villamediana, de su "Faetón"*, escrito en 1617:

> A cuantos dora el Sol, a cuantos baña
> *términos* del Océano la espuma.
>
> (344, p. 525.)

OCTAVA IV

Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo,
bóveda o de las fraguas de Vulcano
o tumba de los huesos de Tifeo,
pálidas señas cenizoso un llano
—cuando no del sacrílego deseo—,
de el duro oficio da. Allí una alta roca
mordaza es a una gruta de su boca.

(vs. 25-32.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"La entrada de don Luis es descriviendo la cueva de Polifemo en Sicilia hazia la parte que el mar Siculo bate el Promontorio Lilibeo, que fue en otro tiempo sepulcro del gigante Tifeo, o oficina de Vulcano. Alli pues pone la gruta en un llano, cuyas ceniças dan señas del sacrilegio de Tifeo, o del oficio de Vulcano." (Estancia IIII, cols. 33-5.)

NOTAS

1. **Donde espumoso el mar siciliano**
el pie argenta de plata al Lilibeo.— Según Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* "En començar D. L. pintando el sitio imita a los Classicos todos: ociosas

fueran las citas en cosa tan vulgar" (Nota 1, col. 34). Ahora bien, ninguno de los comentaristas, excepción hecha del Licenciado Andrés Cuesta en sus *Notas al Polifemo,* que se limita a señalar una posible fuente, han analizado la estructura estilística y los posibles modelos de este pasaje en su conjunto. En efecto, el peculiar arranque de esta descripción de lugar con que se inicia el *Polifemo* gongorino, introducida por el adverbio de lugar *dónde,* está elaborado sobre un esquema estilístico clásico en la poesía italiana desde el *Orlando furioso* de Ariosto. En el pasaje a que aludimos, no sólo aparece el mismo giro estilístico que en el *Polifemo* de Góngora, sino que se alude también a las aguas de un río que lavan *el pie* de un monte:

> Dentro a Belgrado, e fuor per tutto il monte
> E giù fin *dove il fiume il pie gli lava...*
>
> (XLIV, 80.)

Este giro fué imitado por Tomasso Stigliani en su fábula mitológica *Il Polifemo* (Milán, 1600), bien conocida y aun en algunos pasajes imitada por Góngora:

> *dove par ch'Etna i lunghi pie si bagne,*
> monte, che d'alte fiamme il capo inchioma...
>
> (Oct. I, p. 188, vs. 3-4.)

Es importante subrayar el hecho de que estos versos pertenecen al principio de la primera octava del poema, que Stigliani empieza también describiendo el lugar de la acción, situada, de acuerdo con la tradición clásica, en la ribera del mar al pie del Etna. Ahora bien, la misma fórmula estilística iniciada por el Ariosto fué imitada por Giambattista Marino en uno de sus sonetos polifémicos publicados en las *Rime* (Venecia, 1603), modelo familiar a Góngora:

> Poscia, in sul lido assisa, *ove disperge*
> *Borea il flutto che'l pie lava a Peloro...*
>
> (Son. 19, p. 172.)

Si se tiene en cuenta que Peloro es uno de los tres promontorios de Sicilia, que en las descripciones clásicas aparece siempre citado junto al

Paquino y al Lilibeo, sería fácil presumir que el pasaje gongorino que estamos estudiando fué elaborado sobre el modelo de Stigliani o de Marino, sustituyendo la mención del Etna o de Peloro por la del promontorio Lilibeo. Es evidente que Góngora tuvo presentes ambos modelos, pero también lo es que la localización del episodio polifémico al pie del Lilibeo no existente en ninguno de los modelos clásicos, procede del siguiente pasaje de Giambattista Marino en uno de los sonetos de sus *Polifemeide:*

In quell'ombrosa e solitaria balza,
cui d'onda, o Polifemo, abbraccia e fiede,
lá 'ove l'alpestro Lilibeo si vede,
ch'oltra le nubi la gran fronte inalza...

(Son. 18, p. 172.)

Con toda certeza, la sugerencia de este pasaje de Marino, que sitúa la acción de la fábula en la ribera y al pie del Lilibeo, ha inducido a Góngora a preferir dicho promontorio al Peloro y al mismo Etna, en su reelaboración original y personalísima del esquema estilístico usado por Stigliani y por Marino. Es preciso advertir, por cierto, que ya en la elegía latina *Galatea* de Pietro Bembo *(Opera,* Basileae, 1556) aparece una fórmula idéntica:

Ingeminant Diui: clamoribus icta resultat,
Arida pumiceum qua lauit Aetna pedem.

(T. III, p. 136.)

2. **espumoso.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

"Rufo Festo llamó assí al mar. *Spumosumque late mare subruit.* Y en nuestro idioma, don Agustín Collado del Hierro en una elegia en respuesta de otra mia que anda impressa en mis Rimas.

Suena espumoso el mar embravecido
Miro los huessos blanquear, y suena
De las perdidas gentes el gemido."

(fol. 320 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* afirma más pedantescamente:

> "ociosas fueran las citas en cosa tan vulgar: llamar espumoso al mar, lo es tambien: assi e nombra Rufo Festo, *spumosumque late mare subruit,* Virgilio li. 2. AE. *Spumante salo:* Silio lib. 3. *spumantis freti.* Aquí está tomado por las orillas espumosas de los embates del agua, significada en la espuma, la fuerça o ira de verse rebatida."
>
> (Nota 1, cols. 34-5.)

Ambos comentaristas han extraído su erudición clásica de los *Epitheta* de Ravisio Textor; Salcedo, consultando únicamente la voz MARE, y Pellicer, siempre dispuesto a un mayor alarde de erudición, la misma voz y además FRETVM y SALVM. Los tres ejemplos aducidos por Pellicer son, en efecto, los tres correspondientes al epíteto *spumosus* para cada una de aquellas voces en la obra clásica de Ravisio Textor. (Cif. páginas 291, 191 v. y 410 v. de la ed. cit.)

Aun cuando no figura en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), el cultismo *espumoso* usado en este pasaje por Góngora estaba ya admitido corrientemente en la poesía española renacentista desde Boscán y Garcilaso. Lo encontramos ya en la fábula de *Ero y Leandro* del poeta barcelonés *(Obras,* 1543):

> Dava la mar, sus *espumosos* golpes
> En las riberas d'Asia, y del Europa.
>
> (fol. 111 v.)

Y, seleccionando únicamente aquellos casos en que aparece como epíteto del mar o las olas, en los siguientes pasajes. Garcilaso, en la Egloga II:

> Con la prora *espumosa* las galeras,
> como nadantes fieras el mar cortan.
>
> (Egl. II, 1695-6.)

Hurtado de Mendoza, en la Canción III:

> En alta popa con navío ligero
> Corta el agua *espumosa,* y va contento...
>
> (pág. 39.)

Alonso de Ercilla, en la primera parte de *La Araucana* (1569):

> Pues las naves del austro combatidas
> Las *espumosas* olas van cortando...
>
> (XIII, p. 54 a.)

El mismo, en la segunda parte (Madrid, 1578):

> Sobre las altas olas *espumosas,*
> Aun de anegar los cielos deseosas.
>
> (XVI, p. 62 b.)

Fernando de Herrera, en la Elegía III de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

> Mete en el ancho piélago *espumoso*
> tus negras trenças i úmido semblante.
>
> (vs. 1022-3.)

Y en la Elegía XI de la misma edición:

> Las celadas i escudos el ligero
> Araxes buelve'n ondas *espumosas.*
>
> (vs. 3904-5.)

Fray Luis de León, en la *Profecía del Tajo:*

> ¡Ay! que ya presurosos
> suben las largas naves; ¡ay! que tienden
> los braços vigorosos
> a los remos, y encienden
> las mares *espumosas* por dó hienden.
>
> (Oda XI, vs. 46-50.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

> Las ondas *espumosas,* impelidas
> Del feroz ejercicio y vehemencia.
>
> (XXII, p. 121 b.)

Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (1596):

> Entró por *donde el cano mar se espuma,*
> Delante de su gente, el nuevo Marte.
>
> (IX, p. 396 b.)

Pasaje próximo al del *Polifemo* por su estructura estilística. El cultismo aparece en este otro fragmento:

> Oíd pues como ronca el mar hinchado
> Con la *espumosa* quiebra de sus ondas.
>
> (II, p. 359 b.)

3. el mar sicilïano.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* nos dice: "SICILIANO.—El mar Tirreno llámale Siciliano, porque baña con sus ondas a Sicilia" (fol. 320 v.). Pellicer, por su parte, despliega mayor erudición:

> "Quando D. L. dize el mar *Siciliano,* señala a ley de buen Geografo la parte del monte que baña el mar Siciliano: porque del Lilibeo baña la mitad el mar Africano, y la otra mitad el mar Sículo... y assi pone el Poeta la cueva en la parte que mira al mar de Sicilia el Lilibeo."
>
> (Nota 1, col. 35.)

Como es lógico, la distinción geográfica de Pellicer, asentada sobre la autoridad de Estrabón, no estaba en modo alguno en la mente de Góngora, que, siguiendo la tradición clásica y renacentista, sólo pretendía designar el mar que baña las costas de Sicilia. Ya Cristóbal de Virués, en *El Monserrate* (Madrid, 1588), aludía al mar *siciliano,* con diéresis, lo mismo que Góngora:

> Los bárbaros bajeles esparcieron
> Por el revuelto *mar sicilïano.*
>
> (XVI, p. 556 b.)

Debía ser ésta una pronunciación corriente en la época, pues la misma

licencia poética aparece por dos veces en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> Y pasa entre Calabria la abundosa
> Y las eolias islas de Vulcano,
> Hasta el estrecho donde el agua undosa
> El suelo dividió *cicilïano.*
>
> (XX, p. 106 a.)

> Conforme a la ordenanza esclarecida
> Que en los puertos se dió *cicilïanos.*
>
> (XXII, p. 122 b.)

Sin embargo, aparece normalmente en *La Arcadia* de Lope de Vega (Madrid, 1598):

> aquellas nevadas sierras
> los volcanes *sicilianos...*
>
> (Lib. I, p. 70.)

Por otra parte, Góngora se ha inspirado para esta alusión inicial al mar de Sicilia en los dos primeros versos del *Polifemo* de Tomasso Stigliani (Milán, 1600):

> Già nuda per le liquide campagne
> *del bel mar, cui da sè Sicilia noma.*
>
> (pág. 188.)

4. **el pie argenta de plata.**—Es éste uno de los pasajes más discutidos del *Polifemo* gongorino, no sólo por los comentaristas de la época, sino por los eruditos modernos. En efecto, ya Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

> "Argentar se deriba de *argentum,* que significa la plata, y de aquí nace el aver culpado a don Luis, por aver dicho argentar de plata, siendo al parecer esta figura Pleonasmo, y por el consiguiente viciosa: yo le hallo disculpado, por ser esta voz provincial muy usada en Andaluzia, donde se dize argentar de oro, y argentar de

plata: pero (si me fuera lícito) enmendara, *El pie calça de plata al Lilibeo;* porque aviendo dicho pie, me parece se dixera con propiedad calçar."

(fol. 320 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica también certeramente:

"Mucho han calumniado los críticos a esta frase, mas con el odio, que con la cordura; que peligra mucho con la passion el seso. Dizen que *argentar de plata* es lo mismo que *dorar de oro,* y *platear de plata:* no dándose por entendido algun Andaluz que lo notó, que es frase Provincial, y solo usada en la Andaluzia, donde *argentar* sirve al oro y plata, y se dize *argentar de oro,* y *argentar de plata:* y esto es mas frequente en los *borceguíes de Cordova...* Estos pues borceguíes se *argentavan de oro, y de plata,* de donde se originó la voz *argentería:* y siendo Andaluz D. L. era fuerça hablasse en su idioma Gentil."

(Nota 2, cols. 35-36.)

Por su parte, el Licenciado Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo,* inconclusas e inéditas, escribía a este propósito:

"*El pie argenta de Plata al Lilibeo.* El pie blanquea el mar con la espuma, el pie del promontorio Lilibeo. Pudo decir argentar de espuma, como en el Pan. (egírico), octava 10: *De espumas sufre el Betis argentado.* Mas por aver llamado en el verso precediente espumoso al mar, quiso en el segundo variar con una elegante metáfora, nacida de la similitud que tiene la plata con la espuma, comparación de que primero usó G.(arci) L.(asso) en la Egloga segunda:

El remo, que deciende en fuerza suma,
mueve la blanca espuma como argento.

Mas por qué dixo *Argenta de plata,* bastando decir *argenta?* pues como notó Xáuregui, es lo mismo que si dixera *dorar de oro.* De donde Coronel se atrevió a enmendar este verbo leiendo *el pie calza de plata,* pero mal. Pellicer dize ser frase de Andalucía adonde argentar se estiende tambien a dorar, i para distinguir dizen de plata o de oro. Para defensa basta, pero lo cierto es que aunque no sea frase provincial, este pleonasmo puede antes atribuirse a erudición i elegancia de Don L. que a descuido, pues vemos que de semejantes figuras de decir usaron los antiguos"

(fol. 293.)

En el siglo XIX, don Adolfo de Castro, el primero de los modernos apologistas gongorinos, en una nota a este pasaje en la edición de *Poetas líricos de los Siglos XVI y XVII* (t. I, p. 459, nota 6), después de transcribir fragmentariamente los comentarios de Pellicer y Salcedo, escribe:

> "Yo, en mi *Gran diccionario de la lengua española,* digo en la voz *argentería* que es conjunto de oro y plata o de monedas, y cito un pasaje de las *Eróticas* de Villegas, donde se lee al tratarse de la lluvia de oro de Dánae:
>
> Ya diosas me cercaban,,
> Ya diosas me ocurrían,
> Y ni cesaba el canto
> Ni Júpiter venía;
> Yo, celoso, dejélos,
> Y a tí volví, Licinnia,
> Como amante que teme
> Lluvias de argentería.
>
> También es bordadura de oro, plata, azabache, etc. Arguijo, en su *Relació de las fiestas de toros y cañas,* escribe: "Lanzas, desnudas con banderillas y cometas azules y plata, mangas de holanda, cuajadas *de argentería de oro... y argenterías negras.*"

Modernamente, el erudito editor de Cascales, Justo García Soriano, en su artículo *Don Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo* (Boletín de la Academia Española, XIII, 1926, p. 625, nota), señaló en este pasaje gongorino un plagio que él creía evidente:

> "Aun el feo pleonasmo que tanto se le censuró:
>
> *El pie argenta de plata al Lilibeo.*
>
> está tomado de una poesía de Luis Martín, incluída en las *Flores:*
>
> *Y aquestos montes con tu plata argentas.*"
>
> (pág. 625.)

El trabajo de García Soriano provocó una réplica apasionada y contundente del maestro Dámaso Alonso, que rebatió ampliamente sus presunciones de plagio, en el ensayo magistral *La supuesta imitación*

por Góngora de la "Fábula de Acis y Galatea" (R. F. E., XIX, 1932), una de cuyas notas ilumina decisivamente el problema que estamos estudiando y que vamos a transcribir aquí antes de aportar algunos datos nuevos a la cuestión:

"Góngora había escrito en 1584:

tu perro
... alzando la pierna
me *argentó de plata*
los zapatos negros.

Ahora bien: Luis Martín nació en 1577 (Rodríguez Marín, *Pedro de Espinosa,* 46). Este Góngora era un hombre sin conciencia: ¡Miren que imitar a un niño de siete años!...

Si llamamos "feo pleonasmo" a la expresión "argentar de plata", no cabe duda que cuando Cervantes escribió "argentería de oro" *(Quijote,* 2.ª parte, XXXV) no supo lo que se decía. Además, este uso es extenso y antiguo: "*argentiría de plata dorada y blanca*" es expresión que aparece repetida *tres* veces en el *Libro de la Camara Real del príncipe Don Juan,* Bibli. Esp. VII, 204 y 205, y don Adolfo de Castro, en la pág. 459 del tomo XXXII de la Bib. de A. E., al comentar este pasaje del *Polifemo,* cita otras expresiones semejantes: "*argenterías de oro... y argenterías negras* (Arguijo), etc. También cita esta parte del siguiente pasaje de Pellicer: "Dicen que *argentar de plata* es lo mismo que *dorar de oro* y *platear de plata,* no dándose por entendido algún andaluz que lo notó, que es frase provincial y solo usada en la Andalucía donde *argentar* sirve al oro y plata, y se dice *argentar de oro* y *argentar de plata;* y esto es más frecuente en los borceguíes".

En efecto: casi todos los ejemplos de uso de esta expresión en Góngora (así los dos citados más arriba) se refieren al pie o al zapato. Del mismo modo, en el soneto *Burlándose de un caballero prevenido para unas fiestas,* describe Góngora así el calzado del galán: "Borceguí nuevo, plata y tafilete." No faltan tampoco algunos casos de empleo de la expresión discutida, en que no hay referencia a calzado: "Después que han argentado / de plata el verde prado, / reduce a sus rediles sus ovejas..."

Los que han censurado la frase de que tratamos, han cometido la equivocación de creer que cada palabra lleva dentro de sí su sentido etimológico. Cuando en realidad *argentar* llega a significar "dar a una cosa un brillo metálico", del mismo modo que

fr. *argent* llega a significar "dinero" (plata, oro, cobre, papel, etc.). Y entonces, para especificar, hay que decir en español *argentar de plata* como en alemán para designar la limonada natural hay que decir Zitronenlimonade."

(nota 1, p. 383.)

Ahora bien, del eruditísimo estudio de Dámaso Alonso, quien llega a la conclusión que "argentar de plata" es "una de las expresiones más corrientes en la lengua de Góngora, más cordobesas y familiares al poeta" (pág. 383), se desprende la exactitud de la afirmación de Pellicer y Salcedo, que la consideraban como un andalucismo. No cabe olvidar, sin embargo, que el cultismo *argentar,* derivado del lat. *argentatus,* "argentado, plateado, cubierto o bañado de plata", se usa las más de las veces en su verdadera acepción etimológica de "platear" o dar brillo de plata". Y aunque no está consignado en ninguno de los diccionarios españoles desde el *Vocabulario* de Nebrija de 1492 al *Tesoro* de Covarrubias de 1611, ya que aparece por vez primera en el de César Oudin (París, 1616), según señala Dámaso Alonso, es lo cierto que lo encontramos ya en las primeras composiciones herrerianas, correspondientes, según los cálculos más verosímiles, a la primera juventud del gran poeta sevillano. Así en el sentido de "plateado", aludiendo al curso sereno de las aguas del Guadalquivir, aparece en el siguiente pasaje de la Egloga I de las *Rimas Inéditas,* perteneciente al manuscrito de 1578 y, en consecuencia, anterior a esta fecha:

Betys triste, quánto a que yo te vide
sereno y *argentado* espacioso.

(Egl. I, 141-2, p. 74.)

En la famosa Canción *Esparze en estas flores,* publicada en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582), pero que Adolphe Coster supone escrita en 1559, Herrera usa el cultismo *argentada* en la clara acepción de "plateada", para designar el resplandor plateado de la luna:

Luna que resplandeces
sola, fría, *argentada.*

(Can. V, 2179-80.)

Este uso es adoptado por los poetas españoles del siglo XVI, por influjo de Herrera, y así Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (1596) utiliza el mismo cultismo para designar las plateadas trenzas de la triforme luna:

Ya la de nombres tres y tres lugares
Sus *argentadas* trenzas descogía.
(VII, p. 386 b.)

Por una probable reminiscencia de Herrera aparece también en *La Arcadia* de Lope de Vega (Madrid, 1598):

y la *argentada* luna al indomable Chile.
(Lib. IV, p. 229.)

El mismo uso encontramos en *La Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva (Sevilla, 1603), aludiendo al carro plateado de Diana, es decir, a la luna brillando en la noche:

Y otras tantas se vió su hermana bella
En su *argentado* carro dar al mundo...
(Lib. XII, p. 191.)

Y en la canción *A la Asunción* del Racionero Tejada, incluída en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa (Valladolid, 1605):

Que pues te *argentan* rayos de tal luna,
De olvido triunfarás, tiempo y fortuna.
(Lib. II, § 227, p. 257.)

En el siguiente pasaje de la Oda I de Francisco de la Torre, cuyas *Obras,* publicadas por Quevedo en 1631, son positivamente anteriores a 1594, según ya hemos dicho, se contrapone *argentar,* en la acepción de "platear", a *dorar:*

antes que *la dorada*
cumbre de reluzientes llamas de oro
húmida y *argentada*
quede...
(Oda I, 22-5, p. 7.)

Como puede verse, se trata de una versión del tema del *Collige virgo rosas* de Ausonio, en cuyo primer verso se trasluce una clara reminiscencia del *dorado techo* de Garcilaso. Francisco de la Torre contrapone la cabellera dorada, de rubias guedejas de oro, de Filis, al pelo cano y argentado, plateado, de la vejez. En la Canción II de sus Versos líricos, Francisco de la Torre establece también una clara distinción entre *argentar* y *dorar:*

que la diosa Pomona
con *nevadas* y *rojas*
flores su verde vivo *argenta* y *dora.*

(vs. 25-27, p. 32.)

Es, pues, evidente que Francisco de la Torre alude a una flor blanca o plateada en el siguiente pasaje de la Egloga III de la *Bucólica del Tajo,* pues la compara con el color de la luna:

entre otras bien nacidas flores, una
bella flor *argentada,* semejante
al amor de Endimión cuando anochece.

(Egl. III, 17-19, p. 127.)

Y lo mismo puede decirse de Juan de Arguijo en la *Canción en la fiesta que la ciudad de Jerez hizo a los mártires Eutiquio y Estéban,* aludiendo a las constelaciones:

Y en cuanto de su luz Febo enriquece
Del rojo toro al *argentado* pece.

(pág. 396 a.)

Que *argentar* se utiliza algunas veces en los siglos XVI y XVII en una acepción muy próxima a "dorar", o por lo menos en sustitución suya, según permite deducir ambiguamente el sentido de los pasajes en que aparece, parecen indicarlo los siguientes pasajes en que se refiere al resplandor del alba, que tradicionalmente se pintaba rosa o dorado,

según ya hemos visto. Así lo encontramos en el siguiente pasaje de *La Arcadia* de Lope (Madrid, 1598):

> "... cuando la aurora resplandeciente, saliendo victoriosa de la callada noche, mostró la hermosa cabeza coronada de alhelíes y claveles a los excelsos montes; y como ya los pastores viesen *de pura luz argentadas* sus altas cimas..."
>
> (Lib. II, p. 84.)

La expresión *argentar de luz* que aparece en este pasaje lopesco, a pesar de que se refiera a las horas del amanecer, no parece, sin embargo, tener el sentido de "dorar", sino de "dar brillo, iluminar" con la clara —pura— luz de la mañana. Un caso idéntico, en el que Lope tal vez se inspiró, encontramos en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596), refiriéndose también a la luz de la alborada:

> Para que en *argentando* al horizonte
> *La matutina luz* del alborada...
>
> (V, p. 376 b.)

Mucho más ambiguo es el sentido de la voz *argentar* en el siguiente pasaje del *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* de Bernardo de Valbuena (Madrid, 1608), aunque con toda certeza se refiere a las gotas de rocío —perlas con que el alba se adereza— que dan a la tierra un brillo de plata:

> Las perlas con que el alba se adereza
> Y el mundo *argenta* y viste de alegría.
>
> (Egl. I, p. 26.)

Vemos, pues, que ni siquiera en estos tres casos posibles pierde el cultismo *argentar* su verdadera acepción etimológica de "platear", "dar un brillo de plata". Es éste también el sentido, por otra parte evidente, que posee en la expresión *argentar de espuma,* usada por vez primera por el Doctor Agustín de Tejada en la canción *Al Rey Don Felipe*

Nuestro Señor, publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

Mida el caballo con herradas manos
Lo que hay desde la cincha hasta el suelo,
Y *argente con espuma* el freno duro.

(Lib. I, § 15, p. 29.)

En *La Cristíada* de Fray Diego de Hojeda (Sevilla, 1611):

Mostrándose las aguas religiosas,
De blanda espuma sus cristales canos
Argentaban, alegres y festivas,
Emulas de las fuentes de aguas vivas.

(I, p. 403 b.)

Y en la *Canción Fúnebre a la muerte de Don Luis Carrillo* de Francisco de Quevedo, publicada en los preliminares de las *Obras de Don Luys Carrillo* (Madrid, 1611):

En los golfos del mar el sol nadaba
y en sus ondas temblaba,
y ella, preñada de riquezas sumas,
rompiendo sus cristales,
le argentaba de espumas.

(pág. 450 a.)

Góngora adoptó este giro, *argentar de espumas,* en unos versos del *Panegírico al Duque de Lerma,* escrito en 1617:

De espumas sufre el Betis *argentado*
remos que le conduzcan...

(vs. 73-74.)

Todavía, con una ligera variante, le usa el Conde de Villamediana en su *Fábula de Europa (Obras,* 1619):

Donde las mansas ondas repetidas
con el viento impellidas
Argentan en su espuma la marina.

(pág. 297.)

En cuanto a la expresión, típicamente gongorina, *argentar de plata*, señalada ya por Salcedo y Pellicer como un provincialismo andaluz aplicado especialmente a los borceguíes, uso que Dámaso Alonso ha confirmado con ejemplos de la poesía gongorina que aluden casi siempre al pie o al zapato, no nos ha sido posible encontrar antecedente alguno de fecha anterior a 1584, en que Góngora la utiliza por vez primera en el romance *Noble desengaño:*

tal, que por esquina
me juzgó tu perro,
y alzando la pierna,
con gentil denuedo,
me argentó de plata
los zapatos negros!

(16, p. 36.)

Es evidente, sin embargo, que debía ser éste un modismo peculiar de Andalucía y específicamente de los curtidores de Córdoba, famosos en el mundo entero por el curtido y repujado de cueros. Nada menos que Lope de Vega, madrileño y de estirpe montañesa, conocía, sin duda alguna, el sentido de esta expresión típicamente andaluza, y la utiliza en un pasaje de *Los Pastores de Belén* (Madrid, 1612), con anterioridad a la divulgación del *Polifemo* gongorino:

"A la cuarta dieron un carcaj de flechas, las plumas de colores, los cuadrillos de acero, *el cuero de becerro argentado de plata.*"

(Lib. I, p. 93.)

De no existir el romance gongorino que hemos citado anteriormente, y que revela la incontestable prioridad de Góngora en el uso de esta expresión típicamente cordobesa, es evidente que este pasaje lopesco ofrece, aplicada en sentido recto y no metafórico, la misma expresión *argentar de plata* tan censurada en el *Polifemo* gongorino. Su enorme importancia estriba en darnos una prueba irrebatible de que dicha expresión no era en Góngora un "feo pleonasmo" surgido por inadvertencia de la pluma del gran poeta cordobés, ni un ripio debido a las exigencias métricas, sino un giro peculiar y aceptado en su época,

con que se designaba una labor especial dada a los cueros y borceguíes de Córdoba. Por esto Pellicer afirmaba que en Andalucía "se dize argentar de oro, y *argentar de plata:* y esto es mas frequente en los *borceguíes de Córdova...* Estos pues borceguíes se argentavan de oro, y de plata..." Y, en efecto, Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (1596), alude a un borceguí argentado:

> No cuando apareció la Cipria diosa
> Al Teucro y a su Acátes en el prado,
> Con rica aljaba y *borceguí argentado.*
>
> (VII, p. 386 b.)

Y Lope, en *Los Pastores de Belén* (1612), alude a los lazos argentados de unas sandalias:

> ... y la sandalia abierta,
> para mover el pie menor fatiga,
> con *argentados lazos* descubierta.
>
> (Lib. II, p. 142.)

Y en el siguiente pasaje de *La Arcadia* (Madrid, 1598) alude al pergamino argentado:

> "sacando un pequeño libro, dorado el papel *y el pergamino argentado.*"
>
> (Lib. V, p. 260.)

Góngora, en el romance de *Píramo y Tisbe,* hace constantemente juegos de palabras aludiendo siempre al calzado o al pie argentados:

> Llegó en esto la morena,
> los talares de Mercurio
> calzada en la diligencia
> *de seis argentados puntos.*
>
> (vs. 209-12.)

> Al estoraque de Congo
> volvamos, Dios en ayuso,
> a la que a cuatro de a ocho
> *argentaron el pantuflo.*
>
> (vs. 157-60.)

Pasajes que seguramente recordaba Jacinto Polo de Medina en un romance de las *Academias del Jardín* (Madrid, 1630):

> Con una luz de sus rayos
> *los chapines argentó,*
> ¡que celosa está la luna!
> ¡como los emvidia el sol!
>
> (Acad. II, p. 149.)

Si se tiene en cuenta la trayectoria que acabamos de esbozar, y en la cual los dos únicos antecedentes del pasaje gongorino que estamos estudiando, en lo que se refiere a la expresión *argentar de plata,* son en primer lugar el del propio Góngora en su romance de 1584, y después el de Lope en los *Pastores de Belén* de 1612, se verá muy clara la escasa importancia que como fuente gongorina posee el verso del Licenciado Luis Martín aducido por Justo García Soriano en su estudio ya citado. En efecto, en el soneto de Luis Martín publicado en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605) no aparece la expresión "argentar de plata", sino "argentar con plata", y además no se alude en modo alguno al calzado ni al pie: Aunque no lleva título, es una invocación a la luna y a su luz plateada:

> Muestra el poder del resplandor divino,
> Y aquestos montes *con tu plata argenta.*
>
> (Lib. I, § 204, p. 229.)

Pasaje que, como puede verse, no tiene relación alguna, temática ni estilística, con los versos del *Polifemo* que estamos estudiando:

> Donde espumoso el mar siciliano
> *el pie argenta de plata* al Lilibeo.

Téngase además en cuenta que, incluso en aquellos casos, rarísimos, en que Góngora usa esta expresión sin aludir al calzado o al pie, dice siempre *argentar de plata.* Tal es el caso del siguiente pasaje de la *Comedia de las firmezas de Isabela,* escrita en 1610:

> despues que han *argentado*
> *de plata* el verde prado,
> reduce a sus rediles sus ovejas.
>
> (Act. I, vs. 1051-3.)

En los poetas posteriores a Góngora, ni siquiera en sus seguidores más próximos y más fieles imitadores, no aparece un sólo caso en que se adopte la expresión *argentar de plata,* y solamente en unas *Octavas* de doña Leonor de la Cueva y Silva, exhumadas del total y merecido olvido por Serrano y Sanz en su *Antología de Poetisas Líricas,* nos ha sido posible encontrar un último ejemplo de aquel uso:

El rostro hermoso cubre un blanco velo
argentado de plata transparente.
(T. I, p. 373, VIII.)

De los ejemplos anteriormente citados puede deducirse además que Góngora, con su tendencia innata a la anfibología, hace un juego de palabras al decir *el pie argenta de plata al Lilibeo.* En el sentido recto de los elementos reales que contiene: *pie* y *argentar de plata,* Góngora ha procedido a la humanización del promontorio Lilibeo, cuyo *pie* la espuma *argenta de plata,* al igual que los zapatos o borceguíes de Córdoba. En sentido metafórico, único inteligible para el lector moderno, la espuma del mar siciliano argenta de plata la base del promontorio Lilibeo.

5. **al Lilibeo.**—Ya hemos visto en la nota 1 de esta octava, la fuente que ha inspirado la alusión al Lilibeo en este pasaje del *Polifemo* gongorino, que se encuentra en uno de los sonetos de las *Polifemeide* de Giambattista Marino *(Rime,* 1603):

In quell'ombrosa e solitaria balza,
cui l'onda, o Polifemo, abbraccia e fiede,
lá 've l'alpestre *Lilibeo* si vede,
ch'oltre le nubi la gran fronte inalza.
(Son. 18, p. 172.)

Es ésta la única versión del mito polifémico anterior a Góngora que sitúa la acción de la fábula en el extremo occidental de la isla de Sici-

lia, al pie del promontorio Lilibeo (hoy Boco, junto a Marsala), pues ya Eurípides, en *El Cíclope,* la sitúa en la costa oriental, al pie del Etna.

En la poesía clásica grecolatina, el Lilibeo aparece mencionado las más de las veces junto a Paquino y Peloro, con los cuales forma los vértices extremos del triángulo que dió su nombre a la vieja Trinacria, o "isla de los tres promontorios". Ello no impide que algunas veces aparezca aisladamente, como en este pasaje de *La Eneida* de Virgilio:

> et uada dura lego saxis *Lilybeia* caecis.
>
> (Lib. III, 706.)

Que dice así en la traducción de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

> ... y passo con mi armada
> Del alto *Llilibeo* los vados duros,
> Rayendo sus peñascos mal seguros.
>
> (Lib. III, p. 146, t. I.)

Ovidio, en los *Fastos,* enumera los tres cuernos o promontorios de la isla de Sicilia:

> Jamque Peloriadem, *Lilybeaque,* jamque Pachynon
> Lustrarat, terrae cornua prima suae.
> Quacunque ingreditur.
>
> (Lib. IV, 479-80.)

Que en la traducción clásica de Vincenzo Cartari (Venecia, 1551), aparece vertido en estos términos:

> Aveva già Peloro, e *Lilibeo,*
> E Pachino, quai son della sua terra
> Tre primi promontori, quasi corna,
> Che s'oppongono a chi di qual si voglia
> Parte vien in Sicilia...
>
> (Lib. IV, p. 63.)

También Ovidio, en las *Metamorfosis,* describiendo a Tifeo sepul-

tado bajo la isla de Sicilia, menciona los tres promontorios que oprimen sus brazos y piernas:

> Nititur ille quidem pugnatque resurgere saepe,
> Dextra sed Ausonio manus est subiecta Peloro,
> Laeva, Pachyne, tibi, *Lilybaeo* crura premuntur.
>
> (Lib. V, 349-51.)

Según Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* Góngora se inspira en el siguiente pasaje del *De Raptu Proserpinae* de Claudiano, en el que describe la figura y límites de Trinacria:

> ... caput inde Pachyni
> Respuit Ionias praetentis rupibus iras.
> Hinc latrat Gaetula Thetis, *Lilybaeque* pulsat
> Brachia consurgens; hinc dedignata teneri
> Concutit objectum rabies Tyrrhena Pelorum.
>
> (Lib. I, 148-152.)

Pasaje que, evidentemente, Góngora conocía, pero que no ha influído en lo más mínimo en los versos del *Polifemo* que estamos estudiando. Una mención aislada del Lilibeo aparece en el siguiente pasaje de la *Farsalia* de Lucano:

> Namque rates audax *Lilybaeo* litore soluit...
>
> (Lib. IV, 583.)

En la poesía renacentista, las alusiones al Lilibeo, mencionado las más de las veces junto a los otros dos promontorios de Sicilia, son muy frecuentes, como clara imitación de los modelos grecolatinos. Véase el siguiente pasaje de los *Amori di Venere e Marte* de Lorenzo de Médicis:

> Tu, Clizia, andrai nel bel monte Pachino;
> tu nel Peloro, e tu nel *Lilibeo:*
> guardate di Sicilia ogni confino.
>
> (VIII, vs. 19-21.)

Fray Luis de León, en la Oda *A Santiago:*

Ya pasa del Egeo,
vuela por el Ionio, atrás ya dexa
el puerto *Lilibeo.*
(Oda XVIII, 66-68, p. 131.)

Cristóbal de Virués, en *El Monserrate* (Madrid, 1588):

Vuela la armada como su deseo,
Y toma el promontorio *Lilibeo.*
(XII, p. 541 a.)

Pedro Espinosa, en un soneto suyo publicado en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

Y ya Paquino, *Lilibeo* y Peloro
Me oprimen con pesada valentía,
Y mi pecho es ardiente Mongibelo.
(Lib. I, § 81, p. 96.)

Y todavía el Conde de Rebolledo, en un *Romance Heroico* publicado en sus *Ocios* (Amberes, 1650):

De Trinacria los ángulos distantes
de Paquino, Peloro y *Lilibeo.*
(T. II, p. 604.)

En la nota correspondiente a *tumba de los huesos de Tifeo* (nota 7 de esta misma octava) podrá verse la derivación del pasaje ovidiano de las *Metamorfosis* ya citado que presenta a Tifeo sepultado bajo la isla de Sicilia con los tres promontorios apresando sus brazos y piernas...

6. bóveda o de las fraguas de Vulcano.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"La oficina de Vulcano dizen que está en Lemnos, isla del mar Egeo; pero aquí nuestro Poeta la puso dudosamente en el Lilibeo promontorio de Sicilia, por estar en esta isla el Ætna, monte que vomita fuego, y ser Vulcano, segun fingieron los antiguos, el Dios deste elemento... Vulcano Dios del fuego, fue hijo

de Iupiter y Iuno, el qual por su fealdad fue arrojado del cielo a la isla de Lemnos donde fue criado de Eurione hija de Oceano y Tetis."

(fol. 321.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* señala también lo insólito de esta localización, no sin encontrar para ella una fuente clásica:

"*Boveda de las fraguas de Vulcano:* desviose de la opinión de Virgilio lib. 8. *Aen.* que pone la oficina en Lipara. Val. Flaco en Lemno, lib. 2. *Arg.* Vease sobre el lugar de Virgilio al P. I. L. de la Cerda: que a D. L. bastale seguir a Nemesiano *in Cineg. Est in Trinacria specus ingens rupi cauique, Vulcano condita domus.*"

(Nota 3, cols. 36-37.)

El Licenciado Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo,* se limita a consignar la fuente de Nemesiano aducida ya por Pellicer.

Acerca de Vulcano, de su nacimiento, matrimonio, oficio y atributos, diserta ya prolijamente Boccaccio en la *Genealogia deorum* (Vid. traducción italiana de Betussi da Bassano, *Genealogia degli Dei,* Vinegia, 1554, Libro Dvodecimo, fol 204 v.-206.) Y especialmente, con fabulosa erudición, Natal Comite, en sus *Mythologiae, sive explicationum fabularum, Libri decem* (Parisiis, 1583). Vid. Lib. II, ap. VI, *De Vulcano,* páginas 143-158. Un resumen de su existencia mítica y una enumeración completa de los epítetos que la erudición grecolatina aplicó a su oficio de herrero de Júpiter y dios del fuego se encuentra en el famosísimo manual de Ioannis Ravisii Textor, *Specimen Epithetorum* (Parisiis, 1518), voz VVLCANVS, fol. 505 v. Y un plagio casi literal del doctísimo capítulo de Natal Comite, con alguna reminiscencia de la *Genealogia degli Dei* de Boccaccio, en la *Philosophia Secreta* de Juan Pérez de Moya (Madrid, 1585).—Vid. Libro Segundo, Cap. XV, *De Vulcano,* páginas 166-178—, de la cual vamos a transcribir algunos pasajes que completen las escasas noticias de los comentaristas:

"Fué Vulcano artífice de Minerva y herrero; y como tal, según Dionisio Halicarnaseo, hacía los rayos para Iupiter y armas para los demás dioses; danle por fragua las islas Lipareas o Vulcaneas, y por oficiales los Cíclopes, especialmente a tres, nombrados Brontes, Estíropes y Piracmon... Pintaban a Vulcano,

segun Alberico, de figura de un herrero lleno de tizne, y ahumado, y muy feo, y cojo de una pierna, con un martillo en la mano..."

(págs. 167-8.)

"Atribuir a Vulcano la isla de Lemnos, o que le desterrasen allí, denota muchas cosas: una es por declarar la esterilidad de aquel lugar, que ninguna planta produce por su mucho calor, y en el fuego ninguna cosa se cría ni sustenta como en los demás elementos se hace, o porque toda cosa de fuego pertenezca a Vulcano, echáronlo aquí, porque en aquella isla salen bocas de fuego, que dicen vulcanes, como en el monte Etna, de Sicilia, porque en esta isla, primero que en otra parte, se entendió el arte y efectos del fuego, y se labraron los metales e hicieron armas..."

(pág. 171.)

"Tener Vulcano para hacer estos rayos por criados y ayudadores a los Cíclopes, especialmente a tres nombrados Brontes, Esteropes y Piracmon, es porque la fragua de Vulcano es en las islas Vulcaneas, y todo el suelo, desde aquellas islas hasta Mongivel, monte de Sicilia, es lleno de cuevas de fuego; y porque en Mongivel, y cerca dél, moraron antiguamente los Cíclopes, por esto convenía a éstos ser oficiales de Vulcano; o porque Cíclope, en griego, significa ojo redondo, y ojo llamamos al entendimiento, según dice Aristóteles, redondo se llama por la manera del círculo, en el cual no hay principio ni fin, y semejantes son las artes, que a lo menos no tienen fin, o en otra manera se llaman Cíclopes, por maestros de artificios; porque a los artificios los griegos llaman cicladas, y todas estas cosas convienen a esta significación destos Cíclopes oficiales de Vulcano. Nombran tres por las significaciones, porque Brontes significa trueno; Estéropes, claridad; Piracmón, fuego, que son cosas que se causan en la generación de los rayos, que es trueno y relámpago y rayo, que es fuego."

(págs. 174-5.)

La localización clásica de las fraguas de Vulcano aparece en la *Eneida* de Virgilio, quien, apartándose de la tradición fabulosa de la mitología griega, la sitúa en una de las islas Eólicas, entre Lípari y las costas de Sicilia:

Insula Sicanium iuxta latus Aeoliamque
erigitur Liparen fumantibus ardua saxis,
quam subter specus et Cyclopum exesa caminis
antra Aetnea tonant ualidique incudibus ictus
auditi referunt gemitus striduntque cauernis
stricturae Chalybum et fornacibus ignis anhelat,

Volcani domus et Volcania nomine tellus.
Hoc tunc Ignipotens caelo descendit ab alto.
Ferrum exercebant uasto Cyclopes in antro,
Brontesque Steropesque et nudus membra Pyracmon.

(Lib. VIII, 416-425.)

Véase este pasaje en la traducción clásica y ejemplar de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

A un lado de Sicilia, entre ella, i Lipara,
Está una Isla célebre, encumbrada
Sobre altissimas peñas que humean,
Debajo de la qual, una gran cueva,
I muchas otras, como aquellas de Etna,
Con los Ciclópeos fuegos carcomidas,
Retruenan, i retumban de contino.
Allí mil yunques, con valientes golpes
Heridas, suenan con terribles truenos,
Que en torno se oyen claros de mui lejos.
Rechinan por las cóncavas cavernas
Barras, i massas de encendido hierro.
Salen de mil hornazas vivas llamas;
Esta es la casa, i *fragua de Vulcano:*
I dél dicen Vulcania aquesta Isla.
Aquí pues descendió del alto Cielo
El Dios de Lemno en Fuego poderoso:
Donde halló los ásperos Ciclopes
Batiendo el duro hierro en la ancha gruta.
Aquestos eran Brontes, i Esteropes,
I el gran Piracmon de desnudos miembros.

(Lib. VIII, t. I, p. 485-7.)

Ovidio, en los *Fastos,* localiza sin determinación precisa las fraguas de Vulcano en el mar de Sicilia:

Hinc mare Trinacrium, candens ubi tingere ferrum
Brontes, et Steropes, Acmonidesque solent.

(Lib. IV, 287-88.)

Que en la versión italiana de Vincenzo Cartari (Venecia, 1551), dice como sigue:

... e pasa quindi
Nel mar della Sicilia, dove Bronte,
E Sterope, ed Acmonide ministri
Di Vulcano son soliti tuffare
Con rumor grande l'affocato ferro.

(Lib. IV, p. 37.)

Horacio, en la oda *Solvitur acris hiems,* no alude a la localización geográfica de las fraguas de Vulcano, donde trabajan los cíclopes:

dum graves Cyclopum
Vulcanus ardens urit officinas.

(Lib. I, IV, 7-8.)

Que en la versión de Fray Luis de León:

mientras su *Vulcano*
con los Ciclopes en *la fragua ardiente*
está el trabajo atento y diligente.

(vs. 14-16, t. II, p. 70.)

Sin aludir a sus fraguas u oficinas, Lucano, en la *Farsalia,* da implícitamente como morada de Vulcano el Etna de Sicilia:

Ora ferox Siculae laxauit Mulciber Aetnae
nec tulit in caelum flammas, sed uertice prono
ignis in Hesperium cecidit latus.

(Lib. I, 545-7.)

Que en la versión magistral y libérrima de don Juan de Jáuregui (Madrid, 1683) dice así, con una curiosa reminiscencia de Góngora:

Contra Roma en el Etna lilibeo
Tan hondas llamas exhaló Vulcano,
Que esperó el numen del tartáreo solio
Aun trasladar su abismo al Capitolio.

(Lib. II, p. 48, t. I.)

Y en este otro pasaje con la misma ambigüedad:

> nec secus in Siculis fureret tua flamma cauernis,
> obstrueret summam si quis tibi, Mulciber, Aetnam.
>
> (Lib. X, 447-8.)

Que pierde la alusión a Vulcano en la traducción de Jáuregui:

> Así el Etna, que al círculo sublime
> Sube piramidal e incendios pierde,
> Crece en furor si el centro donde brama
> Conductos cierra al respirar la llama.
>
> (Lib. XX, p. 284, t. II.)

Siguiendo a Virgilio, Claudiano, en el Panegírico del tercer consulado de Honorio, *De tertio consulatu Honorii Augusti Panegyris,* describe las fraguas de Vulcano y los herreros ciclópeos, localizándolas en Lípari:

> ... vobis jam Mulciber arma
> Praeparat, et Sicula Cyclops incude laborat;
> Brontes innumeris exasperat aegida signis;
> Altum fulminea crispare in casside conum
> Festinat Steropes; nectit thoraca Pyracmon;
> Ingnifluisque gemit Lipare fumosa cavernis.
>
> (vs. 191-6.)

En la poesía italiana renacentista, la localización de la *fucina di Vulcano* es casi siempre en el Etna, a partir del *Inferno* de Dante, que la sitúa en el Mongibello, nombra árabe del famoso volcán:

> Se Giove stanchi il suo fabbro da cui
> crucciato prese la folgore aguta
> onde l'ultimo dí percosso fui;
> o s'egli stanchi gli altri, a muta a muta,
> *in Mongibello alla fucina negra,*
> chiamando: —Buon Vulcano, aiuta, aiuta!—...
>
> (XIV, 52-57.)

Lo mismo hace Boiardo en el *Orlando Innamorato:*

Si come *alla fucina in Mongibello*
Fabrica troni il demonio *Vulcano,*
Folgore e foco batte col martello,
L'un colpo segue a l'altro a mano a mano.

(Lib. I, XVI, 22.)

Juan de Mena, en *Las Trescientas,* sitúa también en el Etna las *ardientes fornazes* de Vulcano:

Nunca el escudo que fizo *Vulcano*
en los etneos ardientes fornazes,
con que fazía temor en las fazes
Achiles delante del canpo troyano.

(144, p. 78.)

Lorenzo de Médicis, en los *Amori di Venere e Marte,* sitúa en Sicilia las fraguas de Vulcano, sin aludir al Etna:

Io pure attendo a far saette a Giove
sudando intorno *all'antica fucina,*
o Marte gode mie fatiche altrove.

(vs. 115-7, t. II, p. 18.)

Ariosto, en el *Orlando furioso,* designa ya el Etna como *l'alta fornace di Vulcan* en una perífrasis claramente explícita:

Uscí, pigliando la spiaggia mancina,
Che per salute de'nocchieri giace
Tra gli Afri, *e di Vulcan l'alta fornace.*

(XL, 44.)

Convertida ya en tópico su localización geográfica, el mismo Ariosto alude con frecuencia a las fraguas de Vulcano en símiles imitados profusamente por la poesía renacentista:

Suona l'un brando e l'altro, or basso, or alto
Il martel di *Vulcano* éra più tardo
Nella spelonca affumicata, dove
Battea all'incude i folgori di Giove.

(II, 8.)

Imitado libremente por Garcilaso en la Egloga II:

> apenas *en la fragua,* donde sudan
> los cíclopes y mudan fatigados
> los brazos, ya cansados del martillo
> pudiera así esprimillo *el gran maestro.*
>
> (Egl. II, 1619-22.)

En la poesía española del siglo XVI posterior a Garcilaso, aunque en algunos casos se alude a las "herrerías de Vulcano", como en este símil de la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

> Con tal priesa y rumor que parecía
> La espantosa *vulcánea herrería.*
>
> (XXV, p. 96 a.)

O en este pasaje del *Persiles y Sigismunda de Cervantes* (Madrid, 1617), en que pondera hiperbólicamente las herrerías de Milán:

> "sus bélicas *herrerias,* que no parece sino que alli ha passado *las suyas Bulcano...*"
>
> (Lib. III, cap. XIX, t. II, p. 182) (1).

lo más corriente es la expresión, esbozada ya por Garcilaso y adoptada por Gregorio Hernández de Velasco en el pasaje ya citado de su versión de *La Eneida* de Virgilio, "fraguas de Vulcano", ya se refiera al Etna o a cualquier otro volcán, como acontece en el siguiente pasaje de la tercera parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1589):

> Que tiene al sur el gran volcán vecino,
> *fragua,* según afirman, *de Vulcano.*
>
> (XXXIV, 128.)

---

(1) La exquisita y eruditísima María Rosa Lida, en su estudio magistral *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español,* Publicaciones de la "Nueva Revista de Filología Hispánica", I, México, 1950, sugiere que el elogio de Cervantes quizá se deba a la copla 150 ab del *Laberinto* de Juan de Mena: "Como en Çeçilia resuena Tifeo, / o las ferrerías de los milaneses". Vid. *Influencia, Cervantes imitador de Mena,* pág. 516.

Expresión usada ya por Juan Rufo en *La Austríada* (Madrid, 1584):

> Y aquellas mismas armas que al Troyano
> Forjó la ardiente *fragua de Vulcano.*
>
> (XXIII, p. 126 a.)

Y repetida posteriormente por Pedro de Oña en el *Arauco domado* (1596):

> Sonaba por *las fraguas de Vulcano*
> la presurosa y dísona armonía,
> que el cojo con los cíclopes hacía.
>
> (I, p. 356 a.)

Y que Góngora hará suya en el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando:

> bóveda o de *las fraguas de Vulcano,*
> o tumba de los huesos de Tifeo.
>
> (vs. 27-8.)

En cuanto a la aparente localización por parte de Góngora de las fraguas de Vulcano bajo el promontorio Lilibeo, es evidente que resulta inadmisible a pesar de ser éste el sentido lógico del pasaje. Es preciso tener en cuenta que en la canción *De la toma de Larache,* escrita en 1611, y en consecuencia anterior al *Polifemo,* Góngora había ya localizado las fraguas de Vulcano bajo el Etna, siguiendo la más corriente opinión de los poetas renacentistas:

> forjadas, no ya donde
> *de las fraguas que ardiente el Etna esconde*
> llamas vomita, y sobre el yunque duro
> gime Bronte, y Stérope no huelga...
>
> (vs. 42-45.)

Esta era la opinión corriente, pues Lope de Vega, en el siguiente pasaje de *La Arcadia,* sitúa las fraguas de Vulcano bajo el Etna:

> "*Vulcano, este que ahora reside en el sulfúreo Etna,* monte vecino de éste..."
>
> (Lib. I, pág. 54.)

Es, pues, forzoso admitir que, o bien Góngora por una inexplicable inadvertencia confundió el Lilibeo, promontorio y vértice occidental de la isla, con el Peloro, hoy Capo di Faro, al Nordeste de Sicilia, o bien, como presumía ya Pellicer en sus *Lecciones Solemnes,* quiso referirse a toda la isla, bóveda de las fraguas de Vulcano por contener el Etna.

Esta interpretación que, siguiendo a Pellicer, acepta Dámaso Alonso en su magistral estudio *Monstruosidad y belleza en el Polifemo de Góngora* (ed. citada, pág. 338), sólo se obtiene forzando violentamente el sentido lógico del período sintáctico que estamos estudiando, y aceptando, como señala Dámaso Alonso, que Góngora "da como elemento caracterizador o representativo de la isla el promontorio Lilibeo". Tengo la más absoluta convicción de que el verdadero culpable de esta localización insólita y arbitraria del episodio clásico, y específicamente de la alusión al Lilibeo como escenario a cuyo pie transcurre la acción de la fábula es, sin duda alguna, Marino en el ya citado pasaje de sus *Polifemeide:*

In quell'ombrosa e solitaria balza,
cui l'onda, o Polifemo, abbraccia e fiede,
lá 've l'alpestre Lilibeo si vede,
ch'oltre le nubi la gran fronte inalza...
(Son. 18, p. 172.)

Mientras que la alusión a las fraguas de Vulcano, dejando aparte el vasto repertorio de precedentes clásicos le fué sugerido a Góngora por el arranque de otro de los sonetos polifémicos de Marino, que, en efecto, alude genéricamente a la isla de Sicilia:

Qui, dove ne la cava atra fucina
s'affaticano a prova i fabri ignudi,
e'l torto dio su le sonore incudi
i tuoni a Giove e l'arme a Marte affina...
(Son. 13, p. 169.)

En cuanto a la prodigiosa metáfora gongorina que da a este verso su oquedad retumbante y cavernosa sugerida por la palabra *bóveda,*

con su oscuro acento dactílico, parece inspirada, o en la descripción de la cueva del hechicero Fitón, que aparece en la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

> Cuando a una grande *bóveda* salimos
> Do una perpétua luz en medio ardía.
>
> (XXIII, p. 87 b.)

O bien en el siguiente pasaje del *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596), que designa como una *negra bóveda* los antros infernales:

> En cuyo daño vimos que Megera
> Dejó *la negra bóveda* volando.
>
> (V, p. 373 b.)

La potencia expresiva de esta metáfora cobra en manos de Góngora una fuerza insospechada, por cuanto se engarza en la visión audaz del seno del volcán como una inmensa bóveda de roca, en la que se alojan las ciclópeas fraguas de Vulcano. El enhiesto promontorio de Sicilia, cuyo rocoso acantilado argentan las olas espumosas, alberga en su interior un fuego llameante que convierte en una inmensa fragua los recónditos cimientos de la isla.

7. **o tumba de los huesos de Tifeo.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* ya advierte a propósito de este pasaje:

> "En esta fabula estan discordes los Griegos, y no se conforman los Latinos. Unos quieren que Encelado, otros que Tifeo esté debaxo del Etna... Philostrato lib. 2. Icon. lo divide, diziendo: Que Tyfeo está sepultado en Sicilia, y Encelado en Italia. Estos fingen hizieron guerra a los Dioses, por lo qual fulminados de Iupiter, yaze Tyfeo, como lo refiere Ovidio, debaxo de los Promontorios de Sicilia, y Encelado en Italia, como quiere Philostrato."
>
> (fol. 321 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "La misma batalla ay sobre si Tifeo está sepultado en Sicilia, o en Inarime, porque Virgilio una vez le pone en Sicilia lib. 3. *Æn.*

y otra en Inarime. Unos le hazen Encelado, otros Tifeo; y que está sepultado en el Etna, a cuyo movimiento tiembla el monte, y a cuya respiración salen los volcanes. Que es Tifeo el del Etna, dizen Eschilo *in Prometh* y Valerio Flaco *lib. 2. Arg.* Que sea el Encelado escriven Opiano *lib. I. de Ven.* y Claudiano *lib. I. de Rapt.* Por Tifeo hazen Pindaro, Hesiodo, Nonio, Euphorion, y Ovidio: por el Encelado, Calimaco, Orfeo, Q. Calabro, Severo, Lucano, y Sidonio, Filostrato *lib. I. Icon.* decide que Tifeo está sepultado en Sicilia, y Encelado en Italia. La duda mayor es, porque dize D. L. que está sepultado en el Lilibeo, diziendo todos que yaze en el Etna. La respuesta es fácil, porque Ovidio da al gigante por sepultura la isla toda. Un braço tiene el Peloro, otro el Pachino, el Lilibeo las plantas *Lilybaeo crura premuntur,* y la cabeça debaxo del Etna."

(Nota 4, col. 37.)

La primera exposición completa de la fábula de Tifeo es la que nos da Hesíodo en *La Teogonía,* quien le presenta abrasado en una de las gargantas del Etna. Véase el pasaje a que aludimos en la versión magistral de Luis Segalá:

"Cuando Zeus hubo arrojado del cielo a los Titanes, la vasta tierra parió a su hijo menor Tifoeo, después de haberse unido amorosamente con el Tártaro, gracias a la intervención de la dorada Afrodita. El robusto dios tenía brazos fuertes, siempre activos, y pies infatigables; sobre sus hombros erguíanse cien cabezas serpentinas, de espantoso dragón, con negruzcas lenguas que vibraban fuera de las bocas; en los ojos de las monstruosas cabezas relucía el fuego debajo de los párpados (en cada una, cuando miraba, se le veía arder); y de todas las terribles cadenas salían voces y sonidos de índole variadísima, inefables: ya eran gritos ininteligibles para las deidades; ya semejaban mugidos de un toro indómito, orgulloso de su voz, ó rugidos de un león de ánimo cruel; ya imitaban de admirable modo el ladrar de unos perros; ya consistían en silbidos que resonaban en las elevadas montañas. Y efectuárase aquel dia una incontrastable revolución, llegando Tifoeo á reinar sobre mortales e inmortales, si no lo hubiese advertido con su perspicacia el padre de los hombres y de los dioses. Mas Zeus comenzó a despedir truenos secos y fuertes, y a su alrededor retumbaba horrendamente la tierra, y arriba el anchuroso cielo, y tambien el ponto y las corrientes del Océano, y el subterráneo Tártaro. Al levantarse el soberano dios, se estremeció el Olimpo debajo de los pies inmortales y gimió la tierra. Extendióse por el violáceo ponto el ardor que causaban así los truenos y los relámpagos como el fuego vomitado por el

mónstruo, además de los vientos tempestuosos y el flagrante rayo. Ardía la tierra toda, el cielo y el mar; por doquier enormes olas chocaban furiosamente contra las riberas a causa del ímpetu con que se atacaban los dioses; producíase un sacudimiento contínuo; y temblaron de miedo Hades, que reina sobre los difuntos en el infierno, y los Titanes en el Tártaro, alrededor de Cronos, así que oyeron el fragor sin término de aquel horrible combate. Pero cuando Zeus hubo reunido sus fuerzas, tomó las armas —el trueno, el relámpago y el ardiente rayo—, saltó desde el Olimpo e hirió a Tifoeo, quemando las enormes cabezas del terrible mónstruo. Y tan pronto como lo hizo sucumbir a los repetidos golpes, Tifoeo cayó mutilado mientras gemía la vasta tierra. La llama brotó del cuerpo de este rey al ser fulminado en una garganta del escabroso Etna. Gran parte de la vasta tierra, envuelta en denso vapor, se quemaba y derretía como se funde el estaño que jóvenes artífices ponen al fuego en crisoles de ancha boca ó como, vencido por la ardiente llama en la garganta de un monte, el hierro, que es lo más duro, fluye líquido en la divinal tierra por obra de Hefesto. Así se liquidaba la tierra al resplandor del ardiente fuego. Y Zeus, que tenía el corazón irritado, arrojó a Tifoeo en el anchuroso Tártaro."

(vs. 820-868, p. 60-62.)

Por su parte, Píndaro, en la *Pítica primera A Hierón de Etna*, describe en unos versos bellísimos a Tifeo sepultado bajo el Etna:

"Así es este enemigo de los dioses que yace en el fondo de los negros abismos, Tyfeo el de las cien cabezas, que creció antaño en un antro célebre de la Cilicia. Hoy, las riberas de Cumas, azotadas por las olas, y los campos de Sicilia, pesan sobre su pecho velludo, y su cólera es contenida por la masa del Etna, columna del cielo, cuya cabeza blanca nutre todo el año una nieve que ocasiona un frío cortante. De sus entrañas brotan fuentes sagradas de un fuego que nadie osa ver desde cerca. Durante el día, sus rios ardientes arrastran olas de negruzco humo; y en la noche, se ve la llama de un rojo sombrío que levanta rocas en su seno y las lanza con estrépito a las profundas llanuras del mar. Es el mónstruo que vomita terribles torrentes de fuego. Maravilloso prodigio, que nos asombra con sólo referirlo, pues Tifeo está, a lo que dicen, atado a las cumbres sombrías y a la base de la montaña, y yace tendido sobre un lecho de rocas agudas que le desgarran el rostro."

(pág. 96.)

En la poesía latina, Virgilio introduce arbitrariamente una localización distinta al sepulcro de Tifeo, que sitúa en Inarime, la actual isla de Ischia, frente a Nápoles, en el siguiente pasaje de *La Eneida:*

> tum sonitu Prochyta alta tremit durumque cubile
> Inarime Iouis imperiis imposta *Typhoeo.*
>
> (Lib. IX, 715-6.)

Véase en la traducción de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

> Resuela la alta Prochita el ruído;
> I tiembla con el golpe, i la cercana
> Inarime, aposento duro, i aspero,
> Do Jupiter estar mandó a *Tifeo.*
>
> (Lib. IX, t. II, p. 99.)

Ovidio, por el contrario, en las innumerables alusiones a esta fábula dispersas en su obra, sitúa siempre bajo el Etna el sepulcro de Tifeo, cuya mole gigantesca imagina sepultada por la isla entera. Ya en las *Heroidas* alude Ovidio al Etna de Tifeo:

> Arua, Phaon, celebrat diuersa *Typhoidos* Aetnae:
> Me calor Aetneo non minor igne tenet.
>
> (XV, 11-12.)

Traducido libérrimamente por Diego Mexía, en su versión de las *Heroidas* publicada en el *Parnaso Antártico* (Sevilla, 1608):

> Allá habita Faón, donde a *Tifeo*
> Etna con fuego y sempiterna brasa
> Oprime y quema el cuerpo giganteo.
>
> (Epístola última, p. 364.)

El mismo Ovidio en los *Fastos:*

> Alta jacet vasti super ora *Typhoeos* Aetna,
> Cujus anhelantis ignibus ardet humus.
>
> (Lib. IV, 491-2.)

Que en la traducción italiana de Vincenzo Cartari (Venecia, 1551) dice así:

> Nè il bujo della notte la ritenga,
> Su la cima del monte Etna, qual preme
> Il capo al gran *Tifeo,* che fuochi spira.
>
> (Lib. IV, p. 63.)

Sin embargo, la más bella y vívida descripción de la grandeza sobrehumana del monstruo es la del propio Ovidio en las *Metamorfosis,* que presenta a Tifeo sepultado bajo la isla entera de Sicilia, la mano derecha sujeta bajo el Peloro, la izquierda bajo Paquino, los pies por el Lilibeo y la cabeza bajo el Etna. La forma triangular de la vieja Trinacria ha inspirado probablemente esta visión desmesurada y sobrehumana, muy propia para despertar el entusiasmo de los escritores barrocos, por la remota semejanza que ofrece con un cuerpo tendido con los brazos en cruz:

> Vasta Giganteis ingesta est insula membris
> Trinacris et magnis subiectum molibus urget
> Aetherias ausum sperare *Typhoea* sedes.
> Nititur ille quidem pugnatque resurgere saepe,
> Dextra sed Ausonio manus est subiecta Peloro,
> Laeua, Pachyne, tibi, Lilybaeo crura premuntur;
> Degrauat Aetna caput; sub qua resupinus harenas
> Eiactat flammamque ferox uomit ore Typhoeus.
> Saepe remoliri luctatur pondera terrae
> Oppidaque et magnos deuoluere corpore montes;
> Inde tremit tellus, et rex pauet ipse silentium,
> Ne pateat latoque solum retegatur hiatu
> Inmissusque dies trepidantes terreat umbras.
>
> (Lib. V, 346-358.)

Siguiendo el texto ya citado de *La Eneida* de Virgilio, Lucano, en la *Farsalia,* sitúa a Tifeo en la isla de Inarime, hoy Ischia:

> ... ceu Siculus flammis urgentibus Aetnam
> undat apex, Campana fremens ceu saxa uaporat
> conditus Inarimes aeterna mole *Typhoeus.*
>
> (Lib. V, 99-101.)

Alusión que se pierde en la libérrima versión de don Juan de Jáuregui

Por su parte, Claudiano, en el Panegírico del tercer consulado de Honorio, *De Tertio Consulatu Honorii Augusti Panegyris,* alude ambiguamente a la mole que oprime a Tifeo, mientras sitúa explícitamente al gigante Encelado bajo el Etna:

... Rupta si mole *Typhoeus*
Vinclis prosiliat, Tityos si membra resolvat,
Si furor Enceladi projecta mugiat Aetna.
(vs. 159-161.)

Es preciso advertir que, a partir de Virgilio en *La Eneida,* existe una larga trayectoria en la poesía latina que sitúa a Encelado bajo el monte Etna (vid. *Eneida,* Lib. III, 578-82; y Claudiano, *De raptu Proserpinae,* Lib. I, 153-159).

Siguiendo probablemente a Ovidio, Dante, en el *Paradiso,* sitúa a Tifeo bajo la isla entera de Sicilia, aludiendo implícitamente al Etna y a sus exhalaciones sulfurosas:

e la bella Trinacria (che caliga
tra Pachino e Peloro, sopra'l golfo
che riceve da Euro maggior briga,
non per *Tifeo,* ma per nascente solfo).
(VIII, 67-70.)

Este pasaje fué imitado por Juan de Mena en los siguientes versos de las *Trescientas:*

vimos a Trinacria con sus tres altares,
Peloro, Pachino e más el Etneo,
donde los fuegos insufla *Tifeo,*
formando gemidos e bozes dispares.
(53, e-h, p. 33.)

El cual también sitúa a Tifeo en Sicilia, en otro pasaje del *Laberinto:*

Como en Çeçilia resuena *Tifeo,*
o las ferrerías de los milaneses...
(150, a-b, p. 81.)

El Brocense, en su edición comentada de *Las obras del famoso poeta*

Juan de Mena (Salamanca, 1582), explica el primer pasaje con la siguiente anotación:

> "Sicilia se llamó Trinacria porque tiene tres puntas, que son tres promontorios, porque ella es figura de triángulo. Está en ella el monte Etna que lança fuego de sí con açufre, y dezían los poetas que debaxo deste monte estava el gigante Tipheo, uno de los que pelearon contra los dioses, como se cuenta en las fábulas."
>
> (Ed. Blecua, p. 33, nota 53 e.)

En la anotación al segundo fragmento citado, el Brocense nos da las siguientes noticias del gigante Tifeo:

> "Tipheo es uno de los Gigantes que pelearon contra los dioses, como los poetas dixeron en sus fábulas, y Júpiter le echó debaxo del monte Ethna, en Sicilia, según algunos dizen, pero los mas le ponen en otra isla, llamada Inarime."
>
> (Ed. Blecua, p. 81, nota 150 a.)

Esta doble localización del sepulcro de Tifeo advertida por el Brocense y que, como hemos advertido ya, procede de la divergente opinión de Virgilio, se encuentra en todos los grandes mitólogos renacentistas a partir de Boccaccio en la *Genealogia degli Dei* (Venecia, 1554), que diserta ampliamente sobre el tema (Libro Quarto, *Tiphone. overo Tipheo, quarto figliuolo di Titano,* fol. 66 v.-67). Ninguno de ellos, ni Natal Comite en sus *Mythologiae, sive explicationum fabularum, Libri decem* (Parisiis, 1583), que nos ofrece el estudio más completo y exhaustivo sobre el tema que ha logrado la erudición renacentista (vid. Lib. VI, cap. XXII. *De Typhone,* págs. 646-656), ni su directo imitador Juan Pérez de Moya en la *Philosophia Secreta* (Madrid, 1585), que se limita a compendiar o traducir sus páginas con la mera supresión de las citas griegas y latinas (vid. *Libro Segundo,* capítulo VI, artículo VII, págs. 81-90), localiza en momento alguno a Tifeo bajo el promontorio Lilibeo, limitándose al relatar la versión ovidiana de las *Metamorfosis* a situar bajo el promontorio siciliano los pies del gigante sepultado bajo la isla.

En la poesía italiana renacentista, que sigue comúnmente la opi-

nión ovidiana adoptada por Dante en el *Paradiso,* se alude siempre a Tifeo sepultado bajo el Etna o por la isla entera de Sicilia, incluso en perífrasis y giros metafóricos. Así Boccaccio, en *L'Ameto o Commedia delle Ninfe Fiorentine:*

Quantunque il capo oppresso di *Tifeo*
Etna, mostrante le sue ire accese,
Sbrigasse sè giugenndo al Lilibeo;
E Pachino, e Peloro le distesse
Braccia, ed Appennin le gambe, tale,
Che ei sorgesse a far le sue difese...

(pág. 305, vs. 1-6.)

Véanse también los siguientes pasajes de Ariosto en el *Orlando furioso:*

O'l lupo delle capre o dell'agnelle
nel monte che *Tiféo* sotto si frange.

(XVI, 23.)

Lo scoglio, che dal capo ai piedi d'angue
Par che l'empio *Tiféo* sotto si tegna.

(XXVI, 52.)

Fuorchè lo scoglio ch'a *Tiféo* si stende
Su le braccia, sul petto e su la pancia.

(XXXIII, 24.)

Siguiendo a Ariosto, este tipo de referencias, alusiones o símiles, a la fábula de Tifeo, sin aludir a la localización geográfica de la isla o volcán en donde está sepultado, son muy frecuentes en la poesía española renacentista a partir de la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Como el fiero *Tifeo* presumiendo
Lanzar de sí el gran monte y pesadumbre,
Cuando el terrible cuerpo estremeciendo,
Sacude los peñascos de la cumbre.

(VI, p. 133 a.)

Sin embargo, Camoens, en *Os Lusiadas* (Lisboa, 1572), menciona al gigante sepultado bajo el Etna:

Está *Tifeo* debaxo de alta serra
De Etna, que as flamas lança crepitantes.
(VI, 13.)

La indeterminación reaparece en la Canción V de Fernando de Herrera, publicada en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

Allí herido está con asta airada
el áspero *Tifeo,*
que muerto pierde todo su desseo.
(vs. 2740-41, p. 143.)

Y en este otro pasaje de la Canción VI de la misma edición, *Al Santo Rei Don Fernando:*

con más pavor que cuando los gigantes
i el áspero *Tifeo* fué vencido.
(vs. 2740-41, p. 143.)

Pero es evidente que Herrera lo consideraba sepultado bajo el Etna, según se deduce del siguiente pasaje de la Elegía VII del Libro primero de la edición de Pacheco (Sevilla, 1619):

De mi encendido Etna la braveza
no puede regalar el tardo ielo
de vuestra blanda i aspera belleza...
I aunque las llamas todas esalasse
de su ahumada cumbre *Tifoeo,*
i con guerra'l Olimpo fatigasse.
(vs. 7-15, p. 87.)

Mera conjetura que, como puede verse, no se desprende claramente del texto citado. Es preciso tener en cuenta, además, el único pasaje herreriano en el que encontramos una localización explícita del gigante sepultado bajo el Etna; se refiere a Encelado y no a Tifeo, lo cual

demuestra que Herrera, gran admirador de Virgilio y de Claudiano, tenía especialmente presente la autoridad de estos dos poetas. (vid. Canción III, ed. *Algunas obras,* 1582, V. 1-5).

También alude a Tifeo, sin localización geográfica precisa, Juan Rufo en el siguiente pasaje de *La Austríada* (Madrid, 1584):

No trato de la salva, que el castigo
Dobló a *Tifeo* con horror y espanto,
Pues tembló en las entrañas de la tierra
Aquél que al cielo osaba mover guerra.

(XX, p. 107 b.)

Sin embargo, en este otro pasaje del mismo canto alude evidentemente al Etna como sepulcro de Tifeo, citando al propio tiempo los tres promontorios de Sicilia:

Atrás queda el sepulcro de *Tifeo,*
Resuena en la ribera un triste lloro;
Paquino se descubre y Lilibeo,
Y puesto al septentrión se ve Peloro.

(XX, p. 108.)

Francisco de la Torre, en el siguiente pasaje de la Oda IV de sus *Versos líricos,* sitúa juntamente a Encelado y Tifeo bajo el Etna:

¿No ves que la tormenta rigurosa
viene del abrasado monte, donde
yaze muriendo vivo el temerario
Enzélado y *Tipheo?*

(Lib. II, Oda 4, p. 61, V. 15-18.)

Por su parte, Juan de Jáuregui, en el Soneto XXXVII de sus *Rimas* (Sevilla, 1618), que lleva por título: *A los gigantes que combatieron el cielo,* solventa el problema tan debatido por los mitólogos renacentistas situando a ambos gigantes, Encelado y Tifeo, bajo la mole del Etna:

Oprime el Etna ardiente a los osados
Encélado y *Tifeo,* que el claro asiento
De Júpiter con vano atrevimiento
Conquistar intentaron confiados.

(pág. 398 a.)

Con posterioridad a la redacción del *Polifemo,* y por influjo de este pasaje gongorino, encontramos innumerables alusiones a Tifeo en la poesía española del siglo XVII. Lope de Vega, en el episodio polifémico de *La Circe* (Madrid, 1624), cuajado de reminiscencias gongorinas, inicia la relación de la fábula con una alusión ovidiana al gigante Tifeo, prisionero bajo los tres promontorios de Sicilia:

> tocar parecen los celestes sinos
> tres puntas en triángulo eminente
> de Pachino, Peloro y Lilibeo,
> prisiones del intrépido *Tifeo.*
>
> (Canto II, p. 224.)

En la comedia mitológica *Polifemo y Circe,* escrita por Mira de Amescua, Montalbán y Calderón y publicada por vez primera a nombre de este último con el título de *El Polyfemo* (Lisboa, 1647), encontramos una clara reminiscencia de los versos de Góngora que estamos estudiando. En efecto, en la Jornada Tercera, escrita por Calderón, aparecen los siguientes versos, en que se menciona al promontorio Lilibeo como sepulcro del gigante Tifeo por exclusivo influjo del *Polifemo* gongorino:

> Esta montaña que ves,
> que con la empinada frente
> sino rompe, baja al menos
> esse pauellon celeste.
> Es, miseros peregrinos
> *el Lilibeo, a quien tiene*
> *por tumba el gran Tifeo,*
> y a su estatura tan breue:
> que parte con siete montes
> sus riquezas, pues son siete
> los que le oponen soberbios,
> los que prolixos le hieren.
> Cuyo peso le fatiga
> tan poco, que muchas vezes
> tiemblan todos, si cansado
> se espereça, o se estremece.
>
> (Jornada III, fol. 48.)

Una clara ridiculización de este pasaje gongorino aparece en la

parodia burlesca *Fábula de Polifemo* de Alonso de Castillo Solórzano, publicada en los *Donaires del Parnaso* (Madrid, 1624):

Donde el mar espumoso de Sicilia,
Ponlebies le calça al Lilibeo,
ya taller de la Ciclope familia,
ya prensa *de los huessos de Tifeo.*

(Vol. I, fol. 87 v.)

Todavía en los *Ocios* del Conde de Rebolledo (Amberes, 1650) encontramos una alusión a Tifeo, sepultado bajo el Etna, y un recuerdo de la presente octava gongorina en la mención de las fraguas de Vulcano:

Del Etna vi las vengativas llamas,
castigo del insulto de *Tifeo,*
las Eolidas fraguas de Vulcano,
que llaman Efestiades los Griegos.

(T. II, p. 604.)

También presenta claras reminiscencias de Góngora el siguiente pasaje de la comedia de Juan Ruiz de Alarcón *No hay mal que por bien no venga,* en que se trasluce el recuerdo de la "tumba de Tifeo", y de la alusión al "sacrílego deseo" que aparece en los siguientes versos de esta misma octava:

Ostentan blanca nieve las montañas
Que dan *tumba* a la vida y *al deseo*
Del soberbio *sacrílego Tifeo.*

(Acto III, Esc. II, p. 262.)

8. **pálidas señas, cenizoso un llano.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica este pasaje, transcribiendo el período sintáctico completo:

"*Palidas señas, cenizoso un llano, / cuando no del sacrílego deseo / del duro oficio dá. /* Vn cenizoso llano dà palidas señas, sino del sacrílego deseo de los gigantes, del duro oficio de Vulcano."

(fol. 322.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta de este modo:

> "*Palidas señas ceniçoso un llano.* Reliquias son de las ruinas las ceniças, y aqui D. L. las haze efeto, o de la oficina de Vulcano, o de la temeridad de Tifeo. Del mismo lugar da semejantes señas Estrabon *lib. 6. Ac vidisse collem in huius medio cinericio & ipsum colore, qualis, & superficies campi cernebatur,* y prueba esto mas lo que el propio Geografo dize, que las cenizas del Etna son la mas util negociacion para la fecundidad de las viñas."
>
> (Nota 5, cols. 37-38.)

Góngora inicia en este pasaje lo que Walter Pabst llamó el paisaje ciclópeo, marco o escenario desmesurado de la figura gigantesca de Polifemo, que sitúa en un llano, al pie del promontorio Lilibeo convertido en volcán e identificado con el Etna. En efecto, Góngora, describe en estos versos el clásico paisaje volcánico de las laderas del Etna. Un llano cubierto de cenizas y pavesas apagadas, que le dan un color cenizoso o blanquecino, pálidas señas del deseo sacrílego de Tifeo que intentó escalar el cielo, fulminado por el rayo de Júpiter y sepultado bajo la mole del volcán, por cuya boca arroja nubes de humo entre borbotones de pez hirviendo y de ardientes pavesas muy pronto convertidas en ceniza. Pálidas señas también del duro oficio de Vulcano, cuyas fraguas ciclópeas se albergan en las entrañas del monte, exhalando humo y cenizas. Es evidente que Góngora se ha inspirado para este pasaje en la descripción del paisaje volcánico del Etna trazada por Virgilio en el episodio polifémico de *La Eneida:*

> sed horrificis iuxta tonat Aetna ruinis,
> interdumque atram prorumpit ad aethera nubem
> turbine fumantem piceo et candente fauilla.
>
> (Lib. III, 571-3.)

En la versión de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

> Aunque Etna cerca horriblemente suena,
> I con peñascos, que vomita atruena.
> Tal vez con nube negra, i tenebrosa
> Tiñendo el aire, el Cielo entenebrece:
> Con escuro turbion de pez humosa,
> I de centella viva se encruelece.
>
> (Lib. III, p. 139.)

Y en la de Diego López (Valladolid, 1601))

> "Mas suena cerca el monte Etna con horribles ruidos, y a las vezes despide a las estrellas una nube negra echando humo con negro torbellino, y viva centella."
>
> *(Libro Tercero,* p. 168 b.)

Como puede verse, los traductores clásicos interpretan unánimemente *candente fauilla,* literalmente "pavesas ardientes", por "viva centella". Góngora, sin embargo, ha extraído de este pasaje la sugerencia de las pavesas cubiertas de ceniza, o convertidas ya en ceniza, coincidiendo con la versión moderna de André Bellessort (A. G. Budé, "Les Belles Lettres", París, 1938, t. I, p. 91), que traduce *candente fauilla* por "des cendres blanches".

9. **pálidas.**—Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (Vocablos cultos de la "Soledad Primera", página 61), el cultismo *pálido* aparece consignado por vez primera en el *Diccionario muy copioso de las lenguas española y francesa* de Jean Palet (París, 1604), y posteriormente, en el *Tesoro* de César Oudin (París, 1616). Es importante señalar, sin embargo, que ya figura en la *Silva de Consonantes Esdrúxulos* publicada como apéndice en el *Arte Poética Española* de Iuan Díaz Rengifo (Salamanca, 1592) —vid. *A. I. penúltima,* pág. 280 c. *pálida* y *pálido*—. En la poesía española del siglo XVI, es ya de uso frecuente a partir de la aparición de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584), gran introductor de cultismos prontamente adoptados por Góngora. Es evidente que Fernando de Herrera precede siempre en esta labor de neologista a los poetas andaluces de su época, y en consecuencia, que suele ser con el ejemplo de sus versos el iniciador de la mayor parte de innovaciones lingüísticas. En este caso, sin embargo, falla la preeminencia del gran poeta sevillano, que no usa ni una sola vez el cultismo *pálido* en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582), preparada por él, única edición impresa y difundida con anterioridad a la redacción del *Polifemo* gongorino. Lo encontramos, sin embargo, en un soneto herreriano de la edición de Pacheco (Sevi-

lla, 1619), que atestigua su empleo por parte del gran poeta sevillano con anterioridad a los demás testimonios impresos:

Voi, como sombra *palida,* i cuitoso
doi gemidos i asombro el bosque oscuro.

(Lib. II, Son. XIV, p. 157.)

Como tantas otras veces, es, sin embargo, el jurado de Córdoba Juan Rufo, amigo y paisano de Góngora, quien acogió la aparición de su *Austríada* en 1584 con un soneto laudatorio impreso en los preliminares de la obra, quien adopta, aunque en un solo caso, el cultismo *pálido:*

Veo encarados *pálidos* cometas
Apresurando de su efeto crudo...

(XXIV, p. 136 a.)

Lo encontramos también usado por Baltasar de Alcázar en el soneto *Al Doctor Ancona,* de fecha ignorada, pero positívamente anterior a 1606, fecha de la muerte del poeta:

Aquella horrible y *pálida* figura
Que nunca supo perdonar ni sabe.

(XVI, p. 202.)

Y aparece varias veces en la *Primera parte de la Angélica* de Luis Barahona de Soto (Granada, 1586):

Que macilento y *pálido* moría.

(IV, fol. 71 v.)

Los *pálidos* y negros escrementos.

(VI, fol. 108.)

Rostro *pálido* y flaco, y no del modo...

(VII, fol. 133.)

Aparece asimismo en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Y Fresia despulsada y pavorosa,
Su blanco velo en *pálido* trocado.

(V, p. 375 a.)

Con posterioridad a 1592, fecha en que aparece el *Arte Poética Española* de Rengifo, en cuya *Silva* de consonantes esdrújulos consta como ya hemos dicho el cultismo *pálido,* el uso de esta voz es mucho más frecuente, pudiendo considerarse a Lope de Vega como su gran divulgador, dada la extraordinaria frecuencia con que aparece en *La Arcadia* (Madrid, 1598):

"una pequeña plaza cubierta de menuda hierba, oloroso tomillo y retamas *pálidas...*"

(Lib. II, p. 87.)

Afuera, temor *pálido...*

(Lib. II, p. 104.)

oh amigo engañador, oh oferta irónica,
oh amor cubierto al fin de temor *pálido.*

(Lib. II, p. 119.)

Pálidas retamas bellas,
imagen de mis deseos.

(Lib. IV, p. 218.)

En agosto la dorada,
pálida, roja y morada
zanahoria, aunque grosera.

(Lib. V, p. 255.)

También en las *Rimas* (Madrid, 1602) del mismo Lope de Vega:

Con *pálido* color, ardiendo en ira...

(Son. 181, p. 74.)

En la *Descripción de la Abadía* publicada en la segunda parte de las *Rimas* (Sevilla, 1604):

el *pálido* membrillo, el verde higo,
y el madroño, de piedras siempre amigo.

(pág. 111.)

En la *Jerusalén Conquistada* (Madrid, 1609):

Pálidos los soldados concurrían...

(Lib. II, p. 62.)

no suele el cierzo, quando el torpe hibierno
rigido cubre de cabellos canos
los verdes montes, *pálidas* y rojas
a los arroyos trasladar las hojas.

(Lib. III, p. 74.)

Ya sonrojaba la bermeja Aurora
las mexillas de *pálidas* manzanas,
que a los rayos auríferos colora...

(Lib. III, p. 96.)

En *Los Pastores de Belén* (Madrid, 1612):

¿Quien le llevara una purpúrea túnica
y al niño un cesto de camuesa *pálida...?*

(Lib. IV, p. 279.)

Yo, por pensar que aquellas piedras cálidas
quedaran con el heno, fuí trayéndole,
y de secos palmitos hojas *pálidas*.

(Lib. V, p. 335.)

Derramando el cabello
por los *pálidos* rostros sus doncellas.

(Lib. V, p. 333.)

Pedro Espinosa en un soneto suyo, publicado en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

Ya de la edad tocaste tristemente
La meta, y pinta tu vitoria ingrata
Con *pálida* color el tiempo airado.

(Lib. 1, § 116, p. 141.)

Y el mismo Jáuregui en su *Canción al oro,* publicada en las *Rimas* (Sevilla, 1618):

Deja su centro ocioso
Cuando sobre la tierra
Descubre el rostro *pálido* y flamante.

(pág. 106 a.)

Vemos, pues, que veinte años antes de su aparición en el diccionario de Palet, el cultismo *pálido* forma parte ya de la lengua poética del siglo XVI, y que mucho antes de su empleo por parte de Góngora, que lo adopta tardíamente en 1613 en el *Polifemo* y *Soledades,* era ya corriente en el léxico de Lope. En el mismo *Polifemo,* donde aparece por vez primera, Góngora usa tres veces este cultismo: en el presente verso de la octava IV: en la octava X, v. 79: *pálida tutora,* y en la octava XI, v. 84: *a lo pálido no, a lo arrebolado.*

Aparece también en las *Soledades:*

su néctar les desata,
sino en vidrio topacios carmesíes
y *pálidos* rubíes.

(I, 869-71.)

Y en el *Panegírico al Duque de Lerma,* de 1617:

jaspe luciente sí —*pálida* insidia,
bebiendo celos, vomitando invidia.

(vs. 215-6.)

10. **cuando no del sacrílego deseo.**— Según Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

"de las ceniças del sacrilegio Tifeo, que intentó escalar el cielo, cuya batalla está modernamente escrita por I Barclayo lib. I. *Arg.* [enis] y en Español por mí, lib. I. *Arg.* Sacrílego es el que roba las cosas sagradas, *quasi sacra legat*"

(Nota 6, col. 38.)

El cultismo *sacrílego,* aun cuando no figura en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), muy parco en la aceptación de cultismos y que sólo consigna la voz *sacrilegio,* era de uso corriente en la poesía española del siglo XVI. Aparece ya en la segunda parte de *La Araucona* de Ercilla (Madrid, 1578):

Las *sacrílegas* armas levantando.

(XVIII, p. 70 b.)

Y en la tercera parte de la misma obra (Madrid 1589), que ofrece una expresión idéntica a la del verso de Góngora que estudiamos:

Movido de *sacrílego deseo*
Había dado la muerte a su Siqueo.

(XXXII, p. 120 b.)

Que siendo tú traidor, siendo tirano
Perverso, atroz, *sacrílego,* homicida.

(XXXII, p. 120 a.)

En la *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta* de don Diego Hurtado de Mendoza:

Abriendo con el acto deshoneto
Las *sacrílegas* puertas del incesto.

(pág. 257.)

En un soneto de Fernando de Herrera, de la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

El ímpio Febo este dolor consiente
con *sacrílega* invidia i mortal celo.

(Son. XLVII, p. 93.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

De las manos *sacrílegas* deshechos.

(III, p. 18 a.)

Que con manos *sacrílegas* nocivas.

(IV, p. 21 b.)

Es injuria *sacrílega,* profana.

(XII, p. 61 b.)

Con ejemplo *sacrílego,* inhumano.

(XVIII, p. 100 a.)

Con *sacrílegos* golpes afeados.

(XX, p. 110 a.)

Con desprecio *sacrílego* y nefario.

(XXI, p. 116 b.)

En *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

Al *sacrílego* lobo se acercaba.

(IX, p. 531 a.)

Sea con tan *sacrílega* insolencia.

(IX, p. 531 b.)

El intento *sacrílego* y profano.

(XVI, p. 557 a.)

En la Epístola II de Barahona de Soto, por lo menos anterior a 1595, fecha de la muerte del poeta:

Del huerto los *sacrílegos* profanos.
(pág. 709.)

Góngora lo usa por vez primera en el soneto *Al Monte Santo de Granada,* escrito en 1598: donde alude también a la sacrílega rebelión de los gigantes contra el cielo:

Este monte de cruces coronado,
cuya siempre dichosa excelsa cumbre
Etna glorioso, Mongibel sagrado,
espira luz y no vomite lumbre,
trofeo es dulcemente levantado,
no ponderosa grave pesadumbre,
para oprimir *sacrílega* costumbre
de bando contra el cielo conjurado.
Gigantes miden sus ocultas faldas,
que a los cielos hicieron fuerza, aquella
que los cielos padecen fuerza santa.
Sus miembros cubre y sus reliquias sella
la bien pisada tierra. Veneraldas
con tiernos ojos, con devota planta.
(263, p. 480-81.)

Salcedo Coronel, en el tomo segundo de las *Obras de Don Luis de Gongora Comentadas* (Madrid, 1645), lo explica en estos términos:

"... Descrivele D. Luis con alusión a los montes, Etna, y Mongibelo que finjieron los Poetas, que son los que oprimen los Gigantes, que intentaron escalar el Cielo, y mover guerra a los Dioses: y dize que este Santo Monte guarda en sus senos Gigantes, que con la santidad de su vida, y no con sacrílego atrevimiento conquistaron gloriosos el Cielo. Pide al passajero, que venere con tierno llanto, y devota planta las Reliquias que en él se ocultan."
(Soneto CLXXXVI, p. 777.)

Vemos, pues, que si en la adopción y empleo del cultismo *sacrílego* Góngora no es más que el seguidor de Ercilla, Hurtado de Mendoza, Herrera, Rufo, Virués y Barahona, en lo que respecta a su aplicación

a la soberbia de los gigantes que intentaron escalar el cielo es una vez más el legítimo antecedente de sí mismo. Con posterioridad a la redacción del *Polifemo,* Góngora usa este cultismo muy raras veces. Una en el soneto *De una dama que quitándose una sortija, se picó con un alfiler,* escrito en 1620:

> Mas ay, que insidioso latón breve
> en los cristales de su bella mano
> *sacrílego* divina sangre bebe.
>
> (357, p. 532.)

Otra en una de sus últimas composiciones, la canción *En la creación del Cardenal Don Enrique de Guzmán,* fechada en 1626:

> escondiendo con velas ambos mares,
> cuantos le dió *sacrílegos* altares.
>
> (415, p. 630.)

11. **del duro oficio.**—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta:

> "Del oficio duro de Vulcano, por la dureza del hierro que manosean, y por el cansancio del oficio de herrero, pues es el exercicio de más fatiga."
>
> (Nota 7, col. 38.)

En realidad, Góngora hace suya la perífrasis garcilasiana *el duro oficio* (Egl. II, 1228) referente la guerra, adoptada ya por Ercilla en *La Araucana* para designar la caza: De la casta Diana *el duro oficio* (XVII, p. 68 a.) y que el poeta cordobés aplica al oficio de herrero de Júpiter. Véase en la octava III, v. 17, nota 2, de la presente obra el origen de esta expresión garcilasiana. En cuanto al cultismo *oficio,* consignado ya por Nebrija en su *Vocabulario* (Salamanca, 1492) y por Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro* (Madrid, 1611), es vulgar en el siglo XVI. Covarrubias le define en estos términos:

> "*Oficio.* Vulgarmente sinifica la ocupación que cada uno tiene en su estado, y por esso solemos dezir del ocioso y desacreditado, que ni tiene oficio ni beneficio. Díxose del latino *officium.* Oficial, el que exercita algún oficio."
>
> (pág. 835 a.)

Solamente en Garcilaso aparece catorce veces: *va de nuevo al oficio* (Egl. I, 78); *su lamentable oficio* (Egl. I, 335); *seguir tu oficio* (Egl. I, 389); *sea mi oficio* (Egl. II, 148); *tu oficio desamparo* (íd. 742); *de los hombres el oficio* (íd. 823); *el debido y justo oficio* (íd. 1037); *piadoso oficio* (íd. 1186); *el duro oficio* (íd. 1228); *el robusto oficio* (íd. 1361); *el debido oficio* (íd. 1857); *aqueste oficio* (Egl. III, 10); *en el robusto oficio* (íd. 147); *tu oficio* (Eleg. II, 100). Y es vulgar en todos los poetas del siglo XVI. Góngora lo emplea ya en una de sus primeras composiciones, el bellísimo romance *La más bella niña,* fechado en 1580:

el sabroso *oficio*
del dulce mirar.

(3, p. 6.)

12. Allí una alta roca
mordaza es a una gruta de su boca.—Salcedo Coronel, en *El Polifemo comentado,* escribe lacónicamente:

"En aquella parte es mordaça una roca de una gruta; esto es: una gran peña cierra la boca de una gruta."

(fol. 322.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta con mayor prolijidad:

"Una gran piedra es puerta de la cueva: luego lo repite, *un peñasco sella.* Esta peña pinta Homero *Odis.* 1. 9. en la cueva de Polifemo... *tantam excelsam petram admouit ianuae:* donde el *excelsam* de Homero es lo mismo que el *alta* de D. L. O a caso no era esta *roca* la peña que cerrava la cueva, sino otra que estava delante de la boca como los arboles. Escoja el curioso, que yo lo primero sigo. Fué propia morada de los Ciclopes la cueva: asi Euripides *in Cyclop.* Filostrato lib. 2. *Icon.* Llama la *gruta* D. L. cosa aun mas escondida que cueva. Derivose de *cripta,* cosa retirada. Esta voz *mordaça* es un instrumento penoso, con que se castigan los blasfemos, echanla a la lengua para impedir la voz: viene de *mordeo, morsus,* y de ai *bocado,* y *boçal,* el que ponen a los cavallos... Habla pues D. L. en esta metafora, que sirve de

mordaça la piedra a la boca de la cueva: porque ni dexa salir ni entrar. Ayuda a la alusion llamarse la puerta de la cueva *boca* en la erudición: Virgilio lib. 2. *Æn. specus lato ore.* Y Tito Livio descriviendo lib. 45. la cueva de Iupiter Trofonio, dize, *Cum vidisset os specus.*"

(Nota 8, cols. 38-39.)

Ya en *La Ulyxea* de Homero traducida por el secretario Gonzalo Pérez (1553), se describe la cueva del cíclope en la ribera del mar:

> Vimos acia el un cabo *una gran cueva*
> *Muy alta,* de laureles rodeada,
> Muy cerca de la mar...
>
> (Libro IX, p. 308.)

La misma morada le otorga Eurípides en *El Cíclope,* que alude infinitas veces a la cueva rocosa de Polifemo, cuya boca se ve en escena. Véase una de las primeras alusiones en la versión magistral de Antonio Tovar (Buenos Aires, 1944):

> ¿Quienes serán? No saben el señor
> Polifemo cómo es, cuando *en esta cueva cruel*
> se meten y a la mándibula del cíclope
> devoradora de hombres tienen la mala suerte de llegar.
> Pero estaos callados para que sepamos
> de donde llegan a la roca del Etna siciliano.
>
> (págs. 123-4.)

También alude a la cueva del cíclope Virgilio en *La Eneida:*

> Hic me, dum trepidi crudelia limina linquont,
> immemores socii *uasto Cyclopis in antro*
> deseruere.
>
> (Lib. III, 616-18.)

Que dice así en la versión de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

> Mis duros compañeros temerosos
> De la cruel manida se escaparon,
> I dentro *en los albergos cavernosos*
> *Del áspero Ciclope* me olvidaron.
>
> (Lib. III, p. 141.)

Por otra parte, Homero, en la *Odisea,* alude ya a la enorme peña que cierra la boca de la cueva del cíclope. Véase en *La Ulyxea* traducida por Gonzalo Pérez:

Tomó luego *un peñasco* con las manos,
Que le servía de *puerta,* y arrimóle
A la *boca* por donde entrado havía
Para cerrar tras sí; que era tan grande
Que veinte y dos carretas escogidas
De quatro ruedas nunca le pudieran
Hacer mover de tierra.

(Lib. IX, p. 312-3.)

En el episodio polifémico del lestrigón Formínolo, que aparece en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588), se describe la cueva del monstruo en estos términos:

Llegan, al fin, en una gran quebrada,
a *una boca* estrecha y peligrosa
de una caverna de árboles cercada,
escondida, enriscada y escabrosa:
Entran en *la alta cueva,* y arrimada
una peña a la puerta tenebrosa...

(XIII, p. 547 a.)

Y también en este otro pasaje:

A la alta cueva del ciclópe fiero;
a cuya *boca,* que un pequeño llano
tiene delante de árboles cercado...

(XIV, p. 550 a.)

Sin embargo, el modelo en que se ha inspirado Góngora para la bellísima descripción de este pasaje es el de Luis Carrillo y Sotomayor, en los siguientes versos de la *Fábula de Acis y Galatea (Obras,* 1611):

de una lóbrega *cueva* el ancha *boca*
pobló soberbio; estremecióse el suelo;
prestóle humilde asiento *una alta roca.*

(pág. 148.)

El cotejo de este pasaje de Carrillo con los versos del *Polifemo* gongorino que estamos estudiando:

Allí *una alta roca*
mordaza es a una *gruta* de su *boca*.

ha permitido al insigne gongorista alemán Walter Pabst reconstruir el mecanismo de la creación poética de Góngora partiendo de una fuente manifiesta. En efecto, con los mismos elementos clásicos empleados por Carrillo para describir la cueva del cíclope y el paisaje ciclópeo: *cueva, boca* y *alta roca,* Góngora ha elaborado una bellísima metáfora y una imagen absolutamente original. En la versión gongorina, aquellos elementos adquieren una expresividad insospechada, no sólo por el hecho ya notado por Pabst de que la *alta roca* es en los versos de Carrillo independiente de la *cueva,* sino porque Góngora, mediante la introducción de un elemento nuevo, la palabra *mordaza,* da a la *boca* de la *gruta* una realidad humana de que carecía el *ancha boca* de Carrillo. En éste, *boca* conservaba su acepción clásica de "entrada de la cueva", mientras que en Góngora tiene lugar la humanización de la cueva ciclópea gracias a la *alta roca* que sirve de *mordaza* a la *boca* de una *gruta.* Por esto Pabst señaló certeramente que "das wichtisgte Wort", la palabra más importante, es *mordaza.* Ella es, en efecto, la que da al verso su máximo valor expresivo humanizando la entrada de la caverna ciclópea que convierte en una inmensa boca rocosa cerrada por una mordaza de piedra. Es éste el primer caso del poema en que se cumple uno de los procesos más sagazmente estudiados por Pabst, según el cual Góngora "representa bajo forma humana lo muerto, y deshumaniza lo vivo".

Este pasaje del *Polifemo* gongorino fué objeto de una alusión burlesca en *La Gatomaquia* de Lope (Madrid, 1634), en donde el gatazo Garfinanto, especie de Polifemo de los gatos:

En una *cueva* oculta,
Cuya entrada a las fieras dificulta,
Como el de Polifemo *un alto risco.*

(Silva II, fol. 98 v.)

Un recuerdo patente de este pasaje gongorino, y de su originalísima metáfora, aparece en *La fiera, el rayo y la piedra* de don Pedro Calderón de la Barca, comedia mitológica publicada en 1651:

Pues desquiciemos la puerta
Deste risco, que *mordaza*
Es de su boca funesta.

(Jornada I, p. 25.)

OCTAVA V

Guarnición tosca de este escollo duro
troncos robustos son, a cuya greña
menos luz debe, menos aire puro
la caverna profunda, que a la peña;
caliginoso lecho, el seno obscuro
ser de la negra noche nos lo enseña
infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves.

(vs. 33-40.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Continúa D. L. la descripción de la cueva con las circunstancias de horror necessarias a tan bárbaro huesped: pónela cercada de árboles tan densos, que destapada la boca de la cueva, y quitada la piedra, aun le entra menos luz, menos aire, que quando está cerrada: quiere dezir, que aun por el peñasco entrava mas aire y luz que por los árboles: haziéndola más horrible el buelo y el gemido del concurso de aves nocturnas, que en la escuridad davan a entender que era la caverna de Polifemo, habitación de la noche."

(Estancia V, cols. 39-40.)

NOTAS

1. Guarnición tosca de este escollo duro troncos robustos son.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica este pasaje en la siguiente forma:

"Guarnición vale en nuestro idioma, aderezo, adorno que dá fuerça ó plaça donde están. El Poeta alude a esto segundo, quese dize, guarnición de soldados, porque guardan, y asseguran la fuerça ó plaça donde están. El Poeta alude a esto segundo, queriendo que los troncos robustos: esto es, los árboles fuessen guarda, y seguridad de aquella peña."

(fol. 322.

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* divaga confusamente, amontonando fuentes clásicas, casi todas erróneas, sin explicar el verdadero sentido del pasaje, tan certeramente percibido por Salcedo:

"Pautóle Homero esta pintura de la gruta del Ciclope, *Lauris densam, longisque pinis, quercubus alticomis,* y Teócrito *Eidil. 10.* escriviendo lo mismo: *Sunt lauri illic, sunt proceri cupressi.* Imitó también a Virgilio *lib. 3. Æn.* pintando la morada de Polifemo: y en el *lib. 8. Æn.* la estancia de Caco. Lo mismo Val. Flaco *lib. 4. Arg.* Silio Italico *lib. 6.* Ovidio *lib. I. Fast.* que todos pintan cuevas guarnecidas de árboles, a que llama *guarnición tosca,* por lo inculto, lo áspero de la espessura del sitio: y assí *nemorosa tesqua* en Lucano es lo mismo: porque esta voz *tesca,* o *tesqua,* de donde viene *tosco,* significa el lugar inculto y áspero, dificil de penetrar por lo denso... *Escollo* está significado por *peñasco,* que en su verdadero sentido *escollo* es mas propio del mar, que de la tierra... si bien aquí por la vezindad del mar puede dezirse... Llamar a los *troncos robustos,* lo pudo ver en muchos: allí está entendido por los árboles."

(Nota 1, col. 40.)

Aun cuando Homero en la *Odisea* describe la cueva del cíclope rodeada de laureles, no ha sido desde luego el pasaje homérico el que

ha inspirado esta descripción del paisaje ciclópeo. Véase en la versión clásica: *La Ulyxea* de Homero del secretario Gonzalo Pérez (1553):

> Vimos acia el un cabo *una gran cueva*
> *Muy alta, de laureles rodeada,*
> Muy cerca de la mar, y echado en ella
> De cabras y de ovejas gran ganado.
> Havia al derredor un edificio
> Muy alto y de unas piedras no labradas,
> Y de muy largos pinos y de encinas.
>
> (Lib. IX, p. 308-9.)

Recordada por Teócrito en el Idilio XI, *El Cíclope* (vs. 45-48), esta descripción no ha sido en modo alguno el modelo que Góngora ha tenido presente al redactar este pasaje, como tampoco el episodio polifémico de *La Eneida* (lib. III, 568-691); la descripción de la cueva de Caco en la misma *Eneida* (lib. VIII, 190-197), ni esta misma cueva descrita por Ovidio en los *Fastos* (lib. 1537-540), pues a pesar de la afirmación de Pellicer, ninguno de estos precedentes contiene alusión alguna a los robustos troncos de árboles ni al espeso ramaje que obstruye la boca de la cueva. Es evidente, sin embargo, que este escenario agreste es muy corriente en descripciones análogas de la poesía renacentista italiana y española, en las que Góngora pudo haberse inspirado para la redacción de este pasaje. Ya en el *Orlando furioso* de Ariosto se alude al ramaje espeso que obstruye la boca de una cueva:

> Tacito viene alla *grota* coperta;
> E fra li *spessi rami* della *buca*
> Entra senza chiamar chi l'introduca.
>
> (XII, 89.)

O en este otro pasaje en el que describe la cueva del Sueño:

> ... all'ombra di duo monti e tutta piena
> D'antiqui abeti e di *robusti faggi.*
> Il Sole indarno il chiaro di vi mena;
> Che non vi può mai penetrar coi raggi,
> Si gli è la via *da folti rami tronca:*
> E quivi entra sotterra *una spelonca.*
>
> (XIV, 92.)

En la poesía castellana, una descripción de este tipo aparece en *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588), en el episodio polifémico del lestrigón Formínolo, que Góngora evidentemente conocía:

Llegan, al fin, en una gran quebrada,
a *una boca* estrecha y peligrosa
de una caverna de árboles cercada,
escondida, enriscada y escabrosa.

(XIII, p. 547 a.)

Es evidente, sin embargo, que aun admitiendo el posible influjo de alguno de estos precedentes en el pasaje gongorino, el proceso de humanización a que Góngora somete los elementos clásicos de este pasaje ciclópeo, se logra gracias a la introducción de dos audaces metáforas, *guarnición* y *greña,* que permiten al poeta la representación de los árboles, *troncos robustos,* en forma humana. En lo que respecta a la primera metáfora:

Guarnición tosca de este escollo duro
troncos robustos son, a cuya greña,
menos luz debe, menos aire puro
la caverna profunda que a la *peña.*

diríase que Góngora ha tenido presente el siguiente pasaje de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584), cuyos elementos sintácticos y estilísticos ha utilizado en una recreación absolutamente original:

Después que fué ganada la alta sierra,
Por ser el conservalla de momento,
Guarnición le quedó a punto de guerra...
Por la banda que el norte el cerco cierra,
Sin ser cubierto del terreno asiento,
Menos peñascos y maleza había...

(XVIII, p. 94 b.)

Sólo a guisa de simple conjetura, sometida a un muy posible error, cabe aventurar la hipótesis de que Góngora haya extraído de este pasaje la idea de convertir la *maleza* y los *peñascos* en tosca *guarnición*

de la cueva del cíclope, sustituyendo la primera por la *greña* de los *robustos troncos,* y los segundos, por la *peña*. Téngase en cuenta que entre ambos pasajes no sólo existe la alusión idéntica a la *guarnición*, en Rufo de soldados, y en Góngora, de robustos troncos, sino el mismo giro estilístico en dos de sus versos: *Menos peñascos y maleza había* en Juan Rufo; *menos luz debe, menos aire puro* en Góngora.

Simultáneamente a este posible influjo, que revela la complejidad de la técnica de imitación gongorina, basada en la deformación original de sus modelos, es preciso mencionar otro pasaje del que Góngora parece haber extraído la bellísima metáfora *greña,* por la que designa el intrincado ramaje de los árboles que obstruyen la boca de la cueva. Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* no aporta fuente alguna a esta expresión y se limita a explicar su sentido:

> "A CVYA GREÑA.—A cuyas frondosas, y enmarañadas ramas. Greña, es la cabellera rebuelta, y mal compuesta, dixose greña quasi creña de crex voz Griega, que significa capillus y de crex, creña, y greña, y por translación a lo enmarañado de las ramas, dixo greña don Luis."
>
> (fol. 322.)

Pellicer, en el *Polifemo comentado,* dice:

> "*A cuya greña,* a cuya copa, a cuya espessura... *Greña* es el cabello desaseado, y por lo descompuesto y feo de los árboles que cercavan la cueva, la llama assí: es voz Castellana antigua, usóla en su Mingo Rebulgo *copl. 2.* Rodrigo Cota, si es este el autor de aquellas coplas políticas: assi lee mi M. S. de letra muy antigua.
>
> *Porque traes tal sobrecejo,*
> *Andas esta madrugada*
> *La cabeça desgreñada,*
> *No te llotras de buen rejo.*"

Ahora bien, la palabra *greña* aparece rarísimamente usada para describir el ramaje intrincado de los árboles, y el único precedente que hemos podido encontrar en toda la poesía española de los siglos XVI y XVII anterior a Góngora, de este uso, aparece en el siguiente pasaje

del *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596), que Góngora tuvo presente con toda certeza:

> Por la frisada, *tosca* y *dura peña*
> En fugitivo golpe se despeña...
> En medio de los *árboles* floridos
> Y crespos de la hojosa y verde *greña*.
>
> (V, p. 374 a.)

Si se compara este pasaje de Pedro de Oña con los versos del *Polifemo* que estamos estudiando, se verá que, sin exclusión de una posible reminiscencia de *La Austríada* de Rufo, casi todos los elementos del pasaje gongorino proceden de este fragmento de *Arauco domado:*

> Guarnición *tosca* de este escollo *duro,*
> *troncos* robustos son, a cuya *greña*
> menos luz debe, menos aire puro
> la caverna profunda que a la *peña.*

Es evidente que Góngora, no sólo ha extraído de este pasaje la audaz metáfora *a cuya greña,* con que designa el espeso ramaje de los *árboles floridos y crespos,* que en su fábula se convierten en *troncos robustos,* sino también el epíteto *tosca* que aplica a la *guarnición* de la cueva; el epíteto *duro* que aplica al *escollo* rocoso, y la alusión a la *peña* que cierra la entrada de la caverna. Sin menoscabo de la profunda originalidad creadora de Góngora, percibimos aquí la complicada técnica de imitación con que elabora sus versos, surgidos las más de las veces de una inspiración puramente literaria.

2. menos luz debe, menos aire puro
la caverna profunda, que a la peña.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* apostilla en los siguientes términos este pasaje:

> "Deve menos luz, y menos aire puro, la profunda caverna que a la peña que la cerrava; esto es, permitia lo enmarañado de las ramas que entrasse menos luz en la cueva, que el peñasco con que

tapava su boca. Caverna es voz Latina, significa en Castellano cueva. Esta cueva de Polifemo descrive Hom. lib. 9. od. de quien lo tomó D. L... y el mismo Polifemo en Ovid. lib. 13. Met."

(fol. 322 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

"Que aun dava mas luz (encarecimiento grande) la piedra que la espessura, y permitía mas sol la *peña,* que no los *ramos:* si bien *peña* y *ramos* se unian para vedar luzes a la cueva."

(Nota 4, col. 42.)

La fuente temática de este pasaje gongorino se encuentra, sin duda alguna, en la fábula de Polifemo relatada por Ovidio en el libro XIII de las *Metamorfosis,* en los siguientes versos ya señalados por los comentaristas en que el cíclope describe su cueva umbrosa:

Sunt mihi, pars montis, uiuo pendentia saxo
Antra, *quibus nec sol medio sentitur in aestu...*
Nec sentitur hiems.

(Lib. XIII, 810-811.)

Es preciso advertir, sin embargo, que Ovidio no se refiere en este pasaje a la luz, sino al calor del sol, y que el considerar la cueva del cíclope tenebrosa y umbría es una mera deducción que el poeta latino no declara de manera explícita. Véanse las versiones clásicas de la poesía del Renacimiento. En *Le transformationi,* traducidas por Lodovico Dolce (Venecia, 1570):

Il mio palagio ampia spelunca rende
Di uiuo sasso, oue mai caldo o gelo
Non fece oltraggio, doue non offende
In alcun tempo il uariar del cielo.

(fol. 135.)

En *Le Metamorfosi di Ovidio,* traducidas por Andrea dell'Anguillara (Venecia, 1577):

Gli antri capaci miei ne'sassi viui
Han si ben posto il lor ricetto interno,
Che non hanno a temer gli ardore estiui,
Nè men posson sentir l'horror del verno.

(pág. 432.)

En *Las Transformaciones,* traducidas por Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Y si una vez mi cueva te supiesses,
Que no la hiere el sol de mediodia,
Ni el frio del invierno mas elado...

(Libro Trezeno, fol. 150.)

Y en los *Metamorphoseos,* traducidos por el Doctor Antonio Pérez Sigler (Burgos, 1609):

tengo en la dura peña mi espaciosa
cueva, donde el calor no sentirias
en verano, ni invierno allí reposa.

(Libro décimotercio, fol. 347 v.)

Las mismas características ofrece la cueva de Caco descrita por Virgilio en *La Eneida:*

Hic spelunca fuit uasto summota recessu,
semihominis Caci facies quam dira tegebat
solis inaccessam radiis.

(Lib. VIII, 193-5.)

Que dice de este modo en la versión castellana de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Alli en mui honda cueva tuvo nido
El medio fiera Caco, *nunca abierto*
A los rayos del Sol...

(Lib. VIII, p. 455, t. I.)

Ya Salcedo Coronel señalaba en Garcilaso la existencia de una descripción de paisaje umbrío, en el que la espesura de hojas y ramajes impide la entrada a los rayos del sol, pero el fragmento de la Egloga III (57-62) a que se refiere el comentarista pertenece más bien al paisaje idílico de la tradición eglógica que a la aspereza agreste del paisaje ciclópeo. En realidad, se trata de un tópico vulgar en la poesía

renacentista. Véase este pasaje del *Orlando furioso* de Ariosto, que alude a la luz confusa e incierta que ilumina una caverna:

Era non poco spazioso il sasso
Tagliato in punta di scarpelli in volta;
Nè di luce diurna in tutto casso,
Benchè l'entrata non ne dava molta.

(XII, 90.)

Y en este otro pasaje en que describe la cueva del Sueño:

Il Sole indarno il chiaro dí vi mena;
Che non vi può mai penetrar coi raggi,
Si gli è la via da folti rami tronca:
E quivi entra sotterra una spelonca.

(XIV, 92.)

Boscán, en la *Octava Rima:*

En un lugar postrero desta tierra,
Ay otra casa, en una gran hondura,
Cubierta casi toda, d'una sierra,
Cerrada al derredor d'alta espessura:
Aquí, iamas el sol claro s'encierra,
Todo es tiniebla, y todo es noche escura.

(fol. 143.)

Juan Rufo, en *La Austríada:*

Entre unas fuertes rocas, cuya altura
Parece que confina con el cielo,
Las poderosas manos de natura
Tienen minado el peñascoso suelo
Con una cueva donde noche escura
Tiende contino el tenebroso velo.
Jamás rayo solar le halló entrada,
Ni de selvaje fiera fué habitada.

(II, p. 12 b.)

3 **caverna.** — Según Dámaso Alonso, en *La Lengua poética de Góngora* (Censuras anticultistas, p. 97), el cultismo *caverna* aparece ya registrado en el *Vocabulario* de Nebrija (Salamanca, 1492) y en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). El gran gongorista señala además su empleo en Santillana, Juan de Mena y el *Quijote*. Fieles a nuestro propósito inicial de no proceder a un estudio exhaustivo de los cultismos antiguos, consignados por Nebrija a fines del siglo XV y lógicamente introducidos en la lengua vulgar un siglo antes de Góngora, no podemos ofrecer aquí una estadística rigurosa de su empleo por parte de los poetas españoles del siglo XVI. Sin embargo, cabe señalar que, contra todas las hipótesis plausibles, su uso es muy restringido frente al predominio absorbente de la voz *cueva* adoptada unánimemente por los más audaces innovadores renacentistas. Aparece ya en *El Laberinto* de Juan de Mena:

e con mis palabras tus fondas *cavernas*
de luz supitánea te las feriré.

(Copla 251 c-d, p. 130.)

Aparece, desde luego, en Garcilaso, su verdadero introductor en la lengua poética del siglo XVI *(Obras,* 1543):

¡Oh lobos, oh osos, que, por los rincones
destas fieras *cavernas* escondidos,
estais oyendo agora mis razones!

(Egl. II, 632-4.)

Y en este otro pasaje de la Elegía I:

No recostado en urna al dulce frío
de su *caverna* umbrosa...

(Eleg. I, 145-6.)

Y en la primera parte de *La Araucana* de don Alonso de Ercilla (1569):

> Cual los Ciclopes suelen martillando
> En las vulcáneas yunques fatigarse,
> Así martillan, baten y cercenan,
> Y las *cavernas* cóncavas atruenan.
>
> (II, p. 11 b.)

Antecedentes sobradamente ilustres y familiares a Góngora para explicar su adopción de este cultismo, adopción por cierto muy tardía, como era de esperar de su rareza. Le encontramos por vez primera en la *Comedia de las firmezas de Isabela,* escrita en 1610:

> Huyendo de tu crueldad
> me entraré por las *cavernas*...
>
> (Act. III, vs. 2914-5.)

Y después en la canción *De la toma de Larache,* de 1611:

> Responden las confusas, las postreras
> *cavernas* del Atlante, a cuyos ecos
> si Fez se estremeció, tembló Marruecos.
>
> (vs. 32-34.)

4. **caliginoso lecho el seno obscuro ser de la negra noche nos lo enseña.**— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica el sentido completo del pasaje en estos términos:

> "La infame turba de nocturnas aves, nos enseña, que el seno escuro desta gruta de Polifemo, es tenebroso lecho de la negra noche. Como a la luz se llama candida, assí a las tinieblas obscuras y negras, y por ellas negra, y ciega a la noche, porque escurece y haze negras todas las cosas, y entonces sino es con lumbre artificial no se vee nada."
>
> (fol. 322 v.-323.)

Por una vez, Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* se muestra más lacónico:

> "Parece que era albergue de la noche: imita a Virgilio lib. 8. *Glomeratque sub antro fumiferam noctem.* Horacio llama *caliginosa* a la noche *lib. 3. Carm. od. 29.* y Lucrecio *lib. 4. noctis caeca caligo.*"
>
> (Nota 4, col. 43.)

Como señala certeramente Pellicer, es Horacio, en las *Odas,* quien llama por vez primera *caliginosa* a la noche, iniciando una cadena temática continuada a través de la poesía renacentista:

> Prudens futuri temporis exitum
> *Caliginosa nocte* premit Deus.
>
> (Lib. III, XIX, 29-30.)

Ovidio, en las *Metamorfosis,* alude a las calígines que exhala la tierra en la cueva del sueño:

> nebulae *caligine* mixtae
> Exalantur humo dubiaeque crepuscula lucis.
>
> (Lib. XI, 595-6.)

Silio Itálico, en *De Bello Punico,* alude a las calígines de la noche:

> fugiensque polo Titania caecam
> Orbitam nigranti traxit *caligine noctem.*
>
> (Lib. X, 548-9.)

En la poesía renacentista, es curioso hacer notar que ya el Dante, en el *Paradiso,* alude a los vapores caliginosos de Sicilia:

> e la bella Trinacria (che *caliga*
> tra Pachino e Peloro, sopra'l golfo
> che riceve da Euro maggior briga,
> non per Tifeo, ma per nascente solfo).
>
> (VIII, 67-70.)

Sin embargo, el gran divulgador de este cultismo en la poesía del

Renacimiento es Ariosto, en el *Orlando furioso*. Véase este pasaje de una descripción de la noche:

> Crebbe il tempo crudel tutta *la notte*
> *Caliginosa* e più scura ch'Inferno.
>
> (XVIII, 144.)

Y estos versos en los que describe la boca del Infierno:

> All'infernal *caliginosa* buca
> Ch'apre la strada a chi abbandona il lume.
>
> (XXXIII, 128.)

Y en este otro pasaje, en que describe también los antros infernales:

> E l'aria già *caliginosa* e trista,
> Dal lume cominciava ad esser rotta.
>
> (XXXIV, 45.)

Por influjo de Ariosto aparece, sin duda, con extraordinaria frecuencia en la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso (1581):

> Ma fuor uscí *la notte*, e'l mondo ascose
> Sotto il *caliginoso* orror de l'ali.
>
> (XI, 82.)

Aludiendo a los antros infernales:

> Parte di quei che son dal fondo usciti
> *Caliginoso* e tetro de la terra.
>
> (XIII, 11.)

Y en esta curiosa imagen aplicada a un futuro incierto:

> Ma l'arte mia per sé dentro al futuro
> Non scorge il ver che troppo occulto giace,
> Se non *caliginoso* e dubbio escuro,
> Quasi lunge, per nebbia, incerta face.
>
> (XVII, 88.)

Describiendo una selva tenebrosa y encantada:

Ma quando parte il Sol, qui tosto adombra
Notte, nube, *caligine* ed orrore.
(XIII, 3.)

Y en este otro pasaje, refiriéndose al arcángel San Miguel:

Venia scotendo con l'eterne piume
La *caligine* densa e i cupi orrori:
S'indorava *la notte* al divin lume...
(IX, 62.)

En lengua castellana, el cultismo *caliginoso*, derivado del latín *caliginosus*, es, según nota Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora* (Censuras Anticultistas, pág. 97), uno de los de introducción más tardía en los diccionarios, pues aparece registrado por vez primera en el *Dictionary* de John Stevens (Londres, 1706), a pesar de encontrarse ya en Juan de Mena y en el *Quijote*. Una revisión minuciosa de los autores españoles de los siglos XVI y XVII anteriores a Góngora nos revela que su uso es muy restringido, por no decir rarísimo. Ignorado por Boscán y Garcilaso, que no le emplean una vez siquiera, lo encontramos por vez primera en el siglo XVI, seguramente por influjo de Juan de Mena, en la *Tragedia Policiana* (Toledo, 1547), refiriéndose a los enamorados:

"Los quales con su *caliginosa* enfermedad biven tan çiegos..."
(*Al Lector*, p. 2 a.)

"Por qué no alças tus ojos para embiar algun rayo de claridad sobre este *caliginoso* coraçón?
(Acto XIII, p. 26 a.)

En la poesía renacentista aparece por vez primera en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584), el gran introductor de cultismos de la poesia española del siglo XVI, entre Herrera y Góngora, describiendo una noche nublosa:

Y más la exhalación *caliginosa*
A los astros cubrió su luz fogosa.
(IX, p. 47 b.)

Lo adopta Lope de Vega en *La Dragontea* (Valencia, 1598), aludiendo a la Codicia:

> Dijo, y rompiendo con sus alas fieras
> El aire que dejó *caliginoso.*
>
> (Canto II, 79, p. 48.)

Aparece también en el *Ejemplar Poético* de Juan de la Cueva (Sevilla, 1606):

> ¡Oh, tú, Deidad que el tenebroso velo
> de la *caliginosa* sombra ahuyentas
> con luz divina, esclareciendo el suelo!
>
> (Epístola I, 406-8, p. 128.)

Con posterioridad a 1613, fecha de la redacción del *Polifemo* y de su divulgación manuscrita, lo usa nuevamente Lope de Vega en la canción *Al Angel de la Guarda,* publicada en las *Rimas Sacras* (Madrid, 1614):

> aquel lucero hermoso
> ya noche de temor *caliginoso.*
>
> (pág. 190.)

Cervantes, en la segunda parte del *Quijote* (Madrid, 1615):

> "Yo tengo juyzio ya, libre y claro, sin las sombras *caliginosas* de la ignorancia, que sobre el me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las cauallerias."
>
> (II, cap. LXXIV, t. IV, p. 398.)

Y el mismo Cervantes, en el primer capítulo del *Persiles y Sigismunda* (Madrid, 1617):

> "de que me aueys trahido a morir adonde vuestra luz vea mi muerte, y no adonde estos escuros calabozos, de donde agora salgo, de sombras *caliginosas* la cubran."
>
> (Lib. I, cap. I, p. 2.)

También el Conde de Villamediana, en su *Fábula de Faetón,* publicada en sus *Obras* (Zaragoza, 1629):

> Despojos de ceniza en orbe exausto
> Sonbra *caliginosa,* chaos impuro,
> Materias corrompidas, globo infausto.
>
> (pág. 215.)

Góngora, que lo usa por primera vez en el *Polifemo,* es evidente, según se desprende de los ejemplos citados, que, o se ha inspirado directamente en el modelo de Horacio, o bien, lo que es más probable, en alguna de las múltiples imitaciones italianas de Ariosto o del Tasso, poetas ambos cuya obra era extremadamente familiar a Don Luis. Las frecuentes alusiones de éstos a la *noche caliginosa* le han inspirado, sin lugar a dudas, la tenebrosa descripción de la caverna del cíclope, cuyo seno oscuro parece el lecho caliginoso de la negra noche. Como es lógico, Góngora, al hablar del lecho de la noche, piensa en la divinidad pagana mencionada ya por Hesíodo en la *Teogonía* como nacida del Caos. En la poesía precolatina y renacentista era la Noche la negra diosa de las tinieblas, divinidad alada que salía del seno del mar con su negro carro al caer el día, para cubrir el cielo con su manto de estrellas. Sobre ella disertan ampliamente los mitólogos renacentistas. Boccaccio, *Genealogia degli Dei* (Venecia, 1554) Libro Primo, *Notte, prima figliuola della terra,* fol. 13-14; Natal Comite, *Myhologiae, sive explicationum fabulorum, Libri decem* (Parisiis, 1583), Lib. III, cap. XII. *De Nocte,* págs. 228-231; Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta* (Madrid, 1585), Libro Séptimo, cap. VIII, *De la Noche,* págs. 321-322. Sobre sus epítetos y apelativos, Ioannis Ravisii Textoris, *Specimen Epithetorum* (París, 1518), voz NOX, fols. 327-328.

En la poesía grecolatina y renacentista, las alusiones y descripciones de la Noche son innumerables. Es clásica la imagen dada por Virgilio en *La Eneida:*

> Et *Nox atra* polum bigis subuecta tenebat:
> visa dehinc caelo facies delapsa parentis.
>
> (Lib. V. 721-2.)

En la versión de Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

La escura noche ya en su *negro carro*
Subida, todo el Cielo avía cubierto.

(Lib. V, p. 246.)

Nox ruit, *et fuscis* tellurem amplectitur *alis.*

(Lib. VIII, 369.)

En la versión de Hernández de Velasco:

Buela la *noche* entanto, i con *sus negras*
Alas abraza, i cubre la gran tierra.

(Lib. VIII, p. 479.)

Garcilaso, en la Elegía I, alude también a la negra noche:

... y que *la escura*
noche cubra la tierra con su manto.

(vs. 299-300.)

Alonso de Ercilla, en la primera parte de *La Araucana* (1569):

La escura noche en esto se subía
A más andar a la mitad del cielo,
Y con las alas lóbregas cubría
El orbe y redondez del ancho suelo.

(III, p. 16 a.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

La noche desplegó *sus negras alas,*
Cubierta y manto de las obras malas.

(II, p. 13 b.)

Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (1596):

Su curso tenebroso había mediado
La negra libertada *de la noche,*
Que va en el pavonado y lerdo coche
De buhos y morciélagos tirado.

(XIII, p. 418 b.)

Pasaje, por cierto, en el que se asocia la noche a las *nocturnas aves* a que alude Góngora en los versos siguientes. Finalmente, por no hacer esta enumeración interminable, Fray Diego de Hojeda, en *La Cristíada* (Sevilla, 1611):

La noche oscura con su negro manto
Cubriendo estaba el asombrado cielo.

(I, p. 405 b.)

5. **infame turba de nocturnas aves,**
gimiendo tristes y volando graves.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* da la siguiente explicación de este pasaje:

"Llama infames las nocturnas aves; porque segun Ovidio, las causas de su transformacion fueron infames. Ascalafo hijo de Acheronte reveló aver comido Proserpina el fruto del infierno, y por esto lo convirtió en Buho... Es el Buho ave nocturna, e infaustíssima, cuyo triste canto anuncia calamidades, segun los antiguos pensaron... Los murcielagos, ó vespertilios, aves agora nocturnas, antes (segun Ovidio) mugeres que despreciavan la religión de Baco, se pueden llamar infames, por la causa de su transformacion... La lechuza ave muy conocida, llamada en Latín noctua, porque buela de noche. Escrive Ovid. en el lib. 2. de sus Met. que era una Ninfa llamada Nictimene, la qual convirtieron los Dioses en esta ave, por aver dormido con su madre, y avergonçada del incestuoso delito no osa parecer de dia... Por esto con mucha propiedad escrivió el Poeta: Infame turba de nocturnas aves. Dixo turba, por alusión a la muchedumbre de gente confusa y desordenada, que es lo que vale esta voz en nuestro idioma.

GIMIENDO TRISTES] Por el castigo, ó el anuncio.

—Y BOLANDO GRAVES] Pesadamente. Ovid. libr. 5. Metam. hablando del buho.

Vixque mouet natas per inertia brachia pennas.

Seneca en su Tragedia de Hercules Fur.[ioso] descriviendo el infierno, pone las propiedades que nuestro Poeta en la cueva de Polifemo.

Hic vultur, illic luctifer Bubo gemit
Omnemque triste resonat infaustae strigis:
Horrent opaca fronde nigrantes comae,
Taxo imminente."

(fol. 323-324 v.)

Por su parte, Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

"*Nos enseña, infame turba de nocturnas aves.* La razon de parecer albergue de la noche, era no sólo por la escuridad, sino porque assistian allí noturnas vandadas de aves horribles y torpes. Esso significa allí *infame*... Allí puede estar *infame* por *infausta:* y Lipsio prueva ser una cosa misma la *infamia,* y la *infelicidad*... Dize D. L. con providencia *turba,* que es propio de la infamia y cobardía el agavillarse. La misma voz usa con las harpías Virgilio *lib. 3. Æn*... Las aves noturnas son el *buho, la lechuza, el murciélago*" (nota 5, cols. 43-44). "*Gimiendo tristes, y bolando graves*... Imitó D. L. a Lucano lib. 6. *Phars.*[*alia*] pintando el sitio de la Maga."

(Nota 6, col. 44.)

Pellicer se refiere, sin duda alguna, al siguiente pasaje de la *Farsalia* de Lucano, que es, junto al texto del *Hércules Furioso* de Séneca. citado por Salcedo, la fuente clásica más importante de la cadena temática que vamos a estudiar y en la que Góngora se ha inspirado:

Latratus habet illa canum gemitusque luporum,
quod trepidus bubo, quod *strix nocturna* queruntur.

(Lib. VI, 688-9.)

Es evidente que Góngora conocía familiarmente ambos pasajes de los dos grandes poetas cordobeses hispanorromanos, y que pudo inspirarse en una simultánea reminiscencia de los dos textos que hemos mencionado. La extraordinaria semejanza del cuadro descrito por Séneca con la descripción de la caverna ciclópea, permitiría aventurar la hipótesis de que las *infaustae strigis,* "infaustas aves nocturnas" de Séneca *(strix, strigis* es un ave nocturna indeterminada) han inspirado a Góngora la *infame turba de nocturnas aves,* mientras que la alusión *illic luctifer Bubo gemit / Omnemque triste resonat,* le ha

sugerido la expresión *gimiendo tristes*. Por otra parte, es muy posible que Góngora tuviese igualmente presente el texto de Lucano y su alusión a la *strix nocturna,* aunque el pasaje de la *Farsalia* presenta evidentemente menos coincidencias que el de Séneca con el texto gongorino.

Es preciso advertir, por otra parte, que en la poesía latina clásica son frecuentes las alusiones al canto funesto de las aves nocturnas considerado como un agüero siniestro. Lo encontramos ya en *La Eneida* de Virgilio:

... nox cum terras obscura teneret,
solaque culminibus *ferali carmine bubo*
saepe queri et longas in fletum ducere voces
(Lib. IV, 461-3.)

Véase en la versión de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Quando la escura noche cubre el Mundo,
La pavorosa voz, i habla triste
De su caro Siqueo que la llamava.
Mui muchas veces vido *un buho solo*
Del Templo por los altos capiteles,
Quejarse con funesto y triste tono,
I dar ahullidos largos lamentándose.
(Libro quarto, p. 179, t. I.)

También en las *Heroidas* de Ovidio, en la epístola de Filis a Demofonte:

Pronuba Tisiphone thalamis ululauit in illis,
Et cecinit maestum deuia carmen auis.
(Epíst. II, 117-118.)

Véase en la versión de Diego Mexía, publicada en el *Parnaso Antártico* (Sevilla, 1608):

Al derredor del tálamo inhumano
Aulló la Tisifone miserable
Presagio al mal que estaba ya cercano.
Y la ave errante con su vuelo instable,
Enemiga de luz, en mi morada
Turbó el aire con canto detestable.
(Epíst. II, p. 24.)

Y en este otro pasaje de la *Farsalia* de Lucano:

... delapsaque templis
dona suis *dirasque diem foedasse uolucres.*

(Lib. I, 557-8.)

Que recordando a Góngora tradujo en estos términos don Juan de Jáuregui:

Nocturnas aves, que el silencio habitan
Claman expuestas a la luz y ambientes.

(Lib. II, p. 49, t. I.)

En la poesía italiana renacentista son clásicas las alusiones a las *aves nocturnas* a partir de *La Arcadia* de Sannazaro (Napoli, 1504):

Come *nocturno ucel* nemico al sole.

(p. 128, v. 1.)

Expresión que encontramos nuevamente en el libro IX de las *Rime* del Chariteo (Napoli, 1506), titulado *Pascha:*

Et qual *notturno augel* che vola intorno,
Et, non trovando grotta atra et funesta,
Cade ne la sua faccia et fuge il giorno.

(Cántico I, 130-132, p. 376.)

En la poesía castellana, la trayectoria del tema aparece íntimamente relacionada con la introducción y empleo del cultismo *nocturno,* que según datos consignados por Dámaso Alonso en *La Lengua poética de Góngora* (Vocablos cultos de la "Soledad Primera", p. 60, y Censuras anticultistas, p. 104), aparece por vez primera en la forma *noturno* en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (Sevilla, 1570) y *nocturno* en el *Dictionary* de Percival (Londres, 1599). y posteriormente en esta misma forma en el *Diccionario nuevo* de F. Sobrino (Bruselas, 1705). En lo que se refiere a su empleo por parte de los escritores españoles, Dámaso Alonso consigna su aparición en el *Libro del Saber de Astronomía,* Juan de Mena, El Cartujano y el *Quijote.*

En el tema que estamos estudiando es, desde luego, Juan de Mena el verdadero introductor de la expresión *nocturnas aves* en la poesía castellana, probablemente por influjo de la *strix nocturna* de Lucano Véase el pasaje del *Laberinto* a que hacemos referencia:

triste presagio fazer de peleas
las aves noturnas e las funereas
por los collados, alturas e cerros.

(164 f-h, p. 89.)

Probablemente por influjo de Juan de Mena aparece en los siguientes pasajes de *La Celestina* (Burgos, 1499):

"por la sangre de aquella *noturna ave* con que están escriptas..."
(Auto tercero, p. 150, t. I.)

Especialmente en esta enumeración de siniestros agüeros:

"Ni perro me ha ladrado *ni ave negra he visto,* tordo ni cuervo *ni otras noturnas.*"
(Auto quarto, p. 158, t. I.)

El tema reaparece, sin la expresión que estudiamos, en la fábula de Ero y Leandro de Juan Boscán, *Obras* (Barcelona, 1543):

Cantó el mochuelo desde las almenas
Los agoreros y funestos versos,
Que acostumbra cantar en los principios
De muchos lastimosos infortunios.

(fol. CX.)

Sin embargo, en la *Tragedia Policiana* (Toledo, 1547), tal vez por influjo de *La Celestina,* se alude nuevamente a las aves nocturnas:

"Porque estoy ya tornado *ave nocturna* que con la claridad pierdo la vista, y en tinieblas estoy muy claro."
(Acto XXVIII, p. 56 a.)

También don Diego Hurtado de Mendoza, en la Epístola X de sus

Obras (Madrid, 1610), muy divulgadas en coplas manuscritas y anteriores a 1575, fecha de la muerte del poeta granadino:

> Si alguna *ave nocturna* canta o llora,
> Comienzo yo con ella a lamentarme,
> Hasta que va huyendo de la Aurora.
>
> (Epíst. X, p. 176.)

Alonso de Ercilla, en la primera parte de *La Araucana* (1569), da el modelo ejemplar del tema en la poesía española renacentista, probable fuente del pasaje gongorino que estudiamos:

> El aire de señales anda lleno
> Y las *nocturnas aves* van turbando
> Con sordo vuelo el claro día sereno
> Mil prodigios funestos anunciando.
>
> (VIII, p. 32 a.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584) nos ofrece dos versiones distintas del tema:

> El buho, anunciador del mal futuro,
> Con su endechoso canto se quejaba,
> Y canes con aullido lastimero
> Presagios daban de siniestro aguero.
>
> (V, p. 28 b.)

Y en este otro pasaje:

> Ya las *aves nocturnas* desparecen,
> Ya sus endechas, de funesto aguero,
> Nuestros entendimientos no entristecen
> Hiriendo el aire con aullido fiero.
>
> (VI, p. 32 a.)

El Capitán Francisco de Aldana, en la *Carta al Señor don Bernardino de Mendoça* publicada en *Todas las obras* (Madrid, 1593):

> ... y como dizen
> *Aves nocturnas* a la docta Atenas.
>
> (Tomo I, p. 116.)

Luis de Camoens, en la Egloga II de sus *Rhythmas* (Lisboa, 1595):

As roucas râs soavam
Num charco de água negra e ajudavam
Do *pássaro nocturno* o triste canto.

(Egl. II, p. 21, 6-8.)

Y en este pasaje de la Egloga III, que ofrece unas vagas semejanzas con los versos gongorinos que estudiamos:

Ali responderão as altas aves,
Não módulas no canto nem lascivas,
Mas de dor ora roucas, ora graves.

(Egl. III, p. 52, 17-18.)

Ya Francisco Sa de Miranda, en la Egloga *Celia,* de sus *Obras* (1595), alude a las aves nocturnas:

Aves nocturnas buelan d'entre día,
lobos, tan bravos de su natural,
viénense a la aldea de la serranía.

(§ 95, p. 183, 4-6, t. I.)

Luis Barahona de Soto, en la *Primera parte de la Angélica* (Granada, 1586):

Presentes parescieron *aves malas,*
Con tristes amenazas, y pregones.

(Canto octavo, fol. 159 v.)

El mismo, en la Egloga II, incluída en la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* de Juan Antonio Calderón (Sevilla, 1611), pero anterior a 1595, fecha de la muerte de Barahona:

Las *tristes aves* que la luz del día
suelen aborrecer, temer ahora
las iras que en la noche el cielo envía
mostraban, al salir tras de la aurora.

(Egl. I, p. 33, § 26, lib. I.)

Barahona de Soto, en la Egloga IV, incluída con el título de *Canción a Dórida* en la *Segunda parte de las Flores* de Calderón:

Que a nuestra compañía sólo ahora
Las nocturnas lechuzas y mochuelos
Vienen con gritos tristes dolorosos,
Lastimando las tierras y los cielos.

(Lib. I, § 28, p. 53.)

Francisco de la Torre, en un soneto de sus *Obras* (Madrid, 1630) anteriores, sin embargo. a 1594, fecha de la muerte de don Alonso de Ercilla, de quien era la aprobación del manuscrito exhumado por Quevedo:

Sigo, silencio, tu estrellado manto,
de transparentes lumbres guarnecido,
enemiga del Sol esclarecido,
ave noturna de agorero canto.

(Lib. I, Son. 5, p. 5.)

Y en este otro soneto de sus *Versos Líricos:*

He aquí la ofrenda con el negro velo
que escurece sus ojos, y allí el canto
de tus *aves noturnas,* y el Acanto
y Veleño, que ofusca el humo el suelo.

(Son. 7, p. 6.)

En la traducción de *La Tebaida* de Estacio por el Licenciado Juan de Arjona:

Nocturnas aves por el aire gimen
Cernícalos y buitres van volando.

(Lib. III, p. 153, t. I.)

Lope de Vega, en *La Arcadia* (Madrid, 1598):

y suena en la espesura
el tenebroso canto
de los nocturnos hijos de la tierra.

(Lib. I, p. 72.)

El mismo Lope, en *El Peregrino en su Patria* (Sevilla, 1604):

"Que la manera que *las nocturnas aves* no pueden mirar la luz del Sol."

(Lib. IV, p. 242.)

Y en este otro pasaje lopesco de la *Jerusalén Conquistada* (Madrid, 1609):

... y al Aurora
cantó su aguero *el pájaro nocturno.*

(Lib. V, t. p. 157.)

Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (Lima, 1596):

El cuervo y el murciélago importuno,
El buho, la lechuza y el mochuelo
Son los que el aire ocupan de graznidos
Y de temor y asombro los oidos.

(II, p. 359 b.)

En un soneto del Licenciado Luis Martín de la Plaza, *Al sepulcro de Timón ateniense,* incluído en la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* de Calderón (Sevilla, 1611):

En este oscuro y triste monumento
Que espinas cercan de cambrón pungente,
Donde habita el horror y no se siente
Sino de buhos el noturno acento.

(Lib. I, § 92, p. 137.)

En el ápice de esta cadena temática que podría prolongarse indefinidamente, encontramos la bellísima versión gongorina que, una vez más, supera a todos sus predecesores por la prodigiosa belleza de sus versos. Es preciso advertir, sin embargo, que la estructura estilística del pasaje que estamos estudiando con su segundo verso bimembre:

infame turba de *nocturnas aves,*
gimiendo tristes y volando graves.

ofrece curiosas semejanzas, tal vez puramente fortuitas, en su estructura y en la consonancia de sus rimas, con algunos precedentes de carácter

muy desemejante. Tal es, por ejemplo, el fragmento ya citado de la Egloga III de Camoens:

> Ali responderão as altas *aves,*
> Nao módulas no canto nem lascivas,
> *Mas de dor ora roucas, ora graves.*
>
> (Egl. III, p. 52, 17-18.)

O este otro pasaje de *La Austríada* de Juan Rufo (1584):

> Saludaron al sol las simples *aves*
> *Cual con agudos sones, cual con graves.*
>
> (V, p. 28 b.)

Y también estos versos de *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

> Oíanse esfogar los ruiseñores
> *Con voz aguda sus dolores graves;*
> Víanse andar gozando fruto y flores
> Otras, *aunque nocturnas, lindas aves.*
>
> (XII, p. 543 b.)

Siguiendo su habitual proceso de deformación del modelo en que se inspira, Góngora, que tenía presente alguno de estos pasajes, ha dado al adjetivo *grave* un sentido distinto al que poseía en los precedentes modelos, y lejos de significar el sonido hueco y bajo, "grave", en contraposición al "agudo", aparece usado en su acepción latina: "pesado", y aplicado al vuelo de las aves.

Por lo demás, Góngora alude en otros pasajes de sus obras a las aves nocturnas, inspirándose fundamentalmente en las fuentes latinas de Séneca y Lucano, y de manera especial y muy directa en el pasaje ya citado de *La Araucana* de Ercilla:

> El aire de señales anda lleno
> Y las *nocturnas aves* van *turbando*
> Con *sordo vuelo* el claro día sereno
> Mil prodigios funestos anunciando.
>
> (VIII, p. 32 a.)

Cabe afirmar con toda certeza que el prodigioso verso gongorino:

infame *turba* de *nocturnas* aves

que Dámaso Alonso ha señalado certeramente como la "imagen fonética de la oscuridad" *(Monstruosidad y belleza en el Polifemo,* p. 347) y cuya aliteración en *tur* evoca el vuelo tardo y rumoroso de las aves infaustas en la oscura oquedad de la caverna, se ha inspirado directamente en el modelo de este verso de Ercilla, en el que encontramos una aliteración idéntica:

Y las *nocturnas* aves van *turbando.*

Sin menoscabo de su genial intuición de poeta, es evidente que la originalidad creadora de Góngora se basa siempre en la elaboración y recreación de modelos preexistentes que somete a una prodigiosa alquimia verbal, para extraer de la imitación una belleza nueva e inédita. Y como hemos visto hasta ahora, en ningún caso esta imitación creadora aparece como un plagio servil de la obra imitada, sino como un intento deliberado de superación de la tradición poética de que parte y en la que se encuentra inserto. El mismo tema aparece en una versión distinta en el siguiente pasaje de las *Soledades:*

Rediman del que más, o tardo vuela
o infausto gime, *pájaro nocturno.*

(Sol. I, 806-7.)

Y también en la canción *Al Conde de Lemus,* de 1614:

... gemido alterno
de ave nocturna o pájaro de Averno
interrumpió, no en vano.

(400, p. 613.)

Además de estas variantes debidas al propio Góngora, los versos del *Polifemo* fueron imitados profusamente por los poetas españoles del Barroco junto a la persistencia del tema procedente de fuentes anteriores. Así, por ejemplo, no ofrece relación alguna con los versos gongo-

rinos el siguiente pasaje de la segunda parte del *Quijote* de Cervantes (Madrid, 1615):

> "Finalmente, se leuantó, y viendo que no salían mas cueruos *ni otras aues noturnas,* como fueron murcielagos, que assimismo entre los cueruos salieron..."
>
> (*Segunda parte,* cap. XXII, p. 283, t. III.)

Como tampoco ofrece semejanza formal el siguiente pasaje de una Epístola en esdrújulos de don Juan de Jáuregui:

> Resonó por el aire en son tristísimo
> El endechoso canto *de aves fúnebres,*
> Y el pico anunciador y los murciélagos
> Infaustos discurrieron como atónitos,
> Dejando sus *nocturnas* casas lóbregas,
> Sin extrañar el resplandor olímpico.
>
> (pág. 397 b.)

Por el contrario, una imitación directa del pasaje gongorino aparece en los siguientes versos del *Himno a las Estrellas* de Francisco de Quevedo, tan lleno de reminiscencias gongorinas evidentes, dos de ellas por lo menos inspiradas en las *Soledades* y en el *Polifemo,* que resulta de todo punto inadmisible la datación arbitraria de Astrana Marín en 1609. Posterior a 1613, el pasaje a que aludimos del *Himno a las Estrellas* de Quevedo fué señalado ya como una clara imitación del *Polifemo* de Góngora por Miguel Herrero García en sus *Estimaciones literarias,* y recordado por Dámaso Alonso en su ensayo *Sobre una supuesta imitación por Góngora de la "Fábula de Acis y Galatea"*. Efectivamente, la semejanza es patente y la imitación inequívoca:

> Las tenebrosas aves,
> que el silencio embarazan con gemido,
> *volando torpes y cantando graves...*
>
> (pág. 475 b.)

El mismo pasaje gongorino fué parodiado burlescamente por Lope de Vega en unos versos de *La Dorotea* (Madrid, 1632):

> Cántame buhos, no sonoras aves,
> *Endechas tristes, no canciones graves...*
>
> (Acto IV, Esc. III, p. 225.)

Imitado por el Conde de Rebolledo en la Egloga II, *Montano y Nemoroso,* de sus *Ocios* (Amberes, 1650):

> funesto canto de *nocturnas aves*
> *presagio triste de desdichas graves.*
>
> (T. I, Parte I, p. 168.)

E imitado asimismo por Francisco de Trillo y Figueroa en un soneto de sus *Poesías varias* (Granada, 1652):

> *Infame turba de prolijas aves*
> Le respondían con gemidos roncos.
>
> (Soneto V, p. 45.)

6. infame.—Aunque no aparece usado ni una vez siquiera por Garcilaso, el cultismo *infame,* registrado ya en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611, es muy corriente en la poesía española del siglo XVI. Véanse algunos ejemplos. En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

> A estado tan *infame* derribemos.
>
> (III, p. 14 a.)

> Por *infame* se tiene allí el postrero.
>
> (V, p. 23 a.)

> Por una vida *infame* y deshonrada.
>
> (VII, p. 27 b.)

> Llamándolos *infames* y ruínes.
>
> (IX, p. 38 b.)

En la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

> De algún partido *infame* y torpe medio.
>
> (XVII, p. 66 a.)

Si agora *infame,* hollado y abatido.
(XXIII, p. 85 b.)

Mirad la muerte *infame* o triste vida.
(XXV, p. 96 b.)

Dime, *infame,* traidor de fe mudable.
(XXVI, p. 100 b.)

Y le dieron después *infame* muerte.
(XXVI, p. 100 b.)

Cuan mal el acto *infame* les estaba.
(XXVIII, p. 107 a.)

En la tercera parte de *La Araucana* (Madrid, 1589):

En ir con esa gente *infame* envuelto.
(XXXIII, p. 125 a.)

Del hijo *infame* del padre.
(XXXIII, p. 125 b.)

Por el contrario, Fernando de Herrera, en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582), única preparada por él, no emplea ni una vez siquiera el cultismo *infame,* tan usado por Ercilla. Le encontramos, sin embargo, en la Elegía XI del libro primero de la edición de Pacheco (*Versos,* Sevilla, 1619):

Mas, ¡o *infame* remate de tal guerra!
(Lib. I, Eleg. XI, v. 112.)

Le usa también don Diego Hurtado de Mendoza en la Sátira I:

En *infame* lugar a ganar puesta.
(Sátira I, p. 210.)

Y Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

Este es *aquel infame* atroz delito.
(II, p. 10 a.)

Mas la cautela *infame* y perniciosa.
(XXI, p. 116 b.)

Oh *infame* embriaguez, gula hambrienta.
(XXIV, p. 135 a.)

7. turba.— Según señala Dámaso Alonso en su lista de *Voces cultas de la Soledad Primera* (p. 65), el cultismo *turba* aparece consignado por vez primera en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). Se encuentra usado por el Marqués de Santillana y Juan de Mena, y figura en el *Quijote*. Un rastreo sistemático de su empleo en la poesía española del siglo XVI nos revela que, aun cuando su introducción no es tan tardía como pudiera hacer suponer su ausencia en los diccionarios del quinientos, su empleo es bastante restringido, hasta el punto de no haber sido usado ni una sola vez por Boscán y Garcilaso en sus *Obras* (Barcelona, 1543), ni por Fernando de Herrera en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582). Aparece, desde luego, en *El Laberinto* de Juan de Mena:

e vi baxo destos grand *turba* sañosa
de los invasores e grandes tiranos.
(214 e-f, p. 111.)

En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569), que lo usa ya corrientemente:

La espesa *turba* y multitud rompiendo.
(V, p. 23 a.)

De la enemiga *turba* rodeado.
(VI, p. 24 b.)

Adonde va la *turba* más espesa.
(V, p. 24 a.)

Desampara la *turba* temerosa.
(VII, p. 28 a.)

En medio de la *turba* embravecido.
(XIV, p. 56 a.)

Alza la *turba* un alarido al cielo.
(X, p. 41 a.)

Salta Orompello, y por la *turba* hiende.
(X, p. 41 a.)

Mírale la confusa *turba* atenta.
(X, p. 41 b.)

En la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

Que ya la espesa *turba* alharaquienta.
(XXII, p. 83 b.)

Pero la *turba* acá y allá ligera.
(XXV, p. 98 a.)

En la tercera parte del mismo poema (Madrid, 1589):

El cual viendo la *turba* amedrentada.
(XXXII, p. 118 a.)

Luego la *turba* incrédula y dudosa.
(XXXIV, p. 127 b.)

Fernando de Herrera, en la Elegía XI del libro primero de la edición de sus *Versos* (Sevilla, 1619:

Nosotros, *turba* vil, con afán fiero.
(Lib. I, XI, v. 178.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

La fiera *turba* y multitud pagana.
(XIV, p. 76 b.)

Cervantes, en *La Galatea* (Alcalá, 1585):

por medio de la confusa *turba.*
(Lib. II, p. 123, t. I.

Hurtado de Mendoza, en la *Sátira I:*

La *turba* femenil, que nunca acierta.
(Sátira I, p. 213.)

Barahona de Soto, en la *Epístola II:*

Viendo la *turba* de moscones tales.
(Epíst. II, p. 709.)

Lope de Vega, en *La Dragontea* (Valencia, 1598):

Toda la *turba* mísera presente.
(Canto II, 81, p. 49.)

Y Francisco de Medrano, en la Oda IV, *A Felipe III entrando en Salamanca,* publicada sin nombre de autor y con el título *Al Rey* en la *Segunda parte del Romancero General y Flor de diversa poesía* de Miguel de Madrigal (Valladolid, 1605):

La *turba* que te adora y ciñe en torno.
(T. I, p. 305.)

Es éste, además, uno de los cultismos de introducción más tardía en la lengua poética de Góngora, que lo usa por vez primera en el *Polifemo* y que posteriormente lo emplea muy contadas veces. Una de ellas, en la *Soledad Segunda:*

cuantos da la cansada *turba* pasos.
(Sol. II, 940.)

Y otra, en el soneto *De los que censuraron su "Polifemo"*, escrito en 1615:

crítica *tyrba* al fin, si no pigmea.

(339, p. 522.)

8. grave.—Dámaso Alonso, en los *Vocablos cultos de la "Soledad Primera"*, señala este cultismo como muy antiguo en su acepción usual, y consigna su empleo en la Primera Crónica General, Marqués de Santillana, Cancionero de Baena, y el Cartujano, y que figura ya en el *Vocabulario* de Nebrija (Salamanca, 1492) y en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). En la acepción "pesado", Dámaso Alonso señala su empleo en el *Calila e Dimna* (ed. Alemany, pág. 64).

En realidad, el cultismo *grave*, en la acepción "pesado", registrada ya en el *Tesoro* de Covarrubias —"Peso grave, el muy pesado, que no se puede buenamente llevar" (p. 657)— es muy corriente en la poesía española del siglo XVI a partir de Garcilaso. Véanse en los siguientes ejemplos el uso reiterado de esta acepción en la obra del gran poeta toledano:

y como está en su seso,
rehuye la cerviz del *grave peso*.

(Egl. II, 62-3.)

debe ser aterrado y oprimido
del *grave peso* y de la gran ruína.

(Eleg. I, 199-200.)

¿Donde podré huir que sacudida
un rato sea de mí *la grave carga?*

(Eleg. II, 169-170.)

estoy cantando yo, y está sonando
de mis atados pies *el grave hierro*.

(Canción IV, 85-86.)

Gracias al cielo doy que ya del cuello
del todo el *grave yugo* he sacudido.

(XXXIV, 1-2.)

El uso en esta misma acepción es muy corriente en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

La altiva gente al *grave yugo* trujo.
(I, p. 6 b.)

Y el duro y *grave leño* levantando.
(II, p. 9 b.)

... *el grave peso* sosteniendo.
(II, p. 10 b.)

Huíd *el grave yugo* y servidumbre
(III, p. 14 a.)

El grave y duro mazo levantando.
(III, p. 15 b.)

Y en la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

Del sueño y *graves armas* fatigados.
(XXV, p. 95 b.)

Fernando de Herrera, en la *Canción a la batalla de Lepanto* (Sevilla, 1572):

derribó con los braços suyos *graves*
los cedros más ecelsos de la cima.
(vs. 16-17, p. 2.)

El mismo, en la Elegía IV de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

el grave yugo i duro peso frío
qu'oprime a l'alma i entorpece el buelo.
(vs. 1415-6, p. 83.)

En la Elegía VI de la misma edición:

Traxe en los ombros esta *grave carga*
sin reposar, como otro nuevo Atlante,
en quien del cielo el peso todo carga.
(vs. 2351-3, p. 126-7.)

Y en este otro pasaje de la misma Elegía VI:

> ... i no cansado
> cerque el golfo *qu'el ielo torna grave*
>
> (vs. 2484-5, p. 131.)

Luis Gálvez de Montalvo, en *El Pastor de Fílida* (Madrid, 1582):

> libre de nuestras *graves ligaduras.*
>
> (Parte II, p. 501 b.)

Y Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

> *El grave peso* de las altas vigas.
>
> (VI, p. 31 b.)

> *Peñascos que, de graves,* no hay escudos
> Que puedan resistir sus golpes crudos.
>
> (XVIII, p. 95 b.)

Góngora usa el cultismo grave en la acepción "pesado" por vez primera en el soneto *Al Monte Santo de Granada,* escrito en 1598:

> No ponderosa *grave pesadumbre,*
> para oprimir sacrílega costumbre
> de bando contra el cielo conjurado.
>
> (263, p. 480-481.)

Y con anterioridad al *Polifemo,* en el *Vejamen que se dió en Granada* escrito en 1611:

> Seáis por lo autorizado
> *mucho más grave que el plomo.*
>
> (65, p. 167.)

OCTAVA VI

De este, pues, formidable de la tierra
bostezo, el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío,
y redil espacioso donde encierra
cuanto las cumbres ásperas, cabrío,
de los montes esconde: copia bella
que un silbo junta y un peñasco sella.
(vs. 41-48.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Despues que ha pintado la tenebrosa estancia, dize quien es el que la vive. Da a entender que es Polifemo, y que le sirve, no solo de choça, sino de redil: no solo para vivienda de su persona, sino para encerramiento de su ganado" (col. 44).

NOTAS

1. **De este, pues, formidable de la tierra bostezo, el melancólico vacío.—** Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica este pasaje en los siguientes términos:

"El melancolico espacio deste bostezo temeroso de la tierra. Hermoso perífrasis de la cueba. Tomólo de Virgilio lib. 6. Æneid.

Spelunca alta fuit, vastoque immani hiatu,
Scrupea, tuta lacu nigro, nemorumque tenebris.

Si ya no de Petronio Arbit. en su Satyr.[icon]

Est locus exciso penitus demersus hiatu
Parthenopen inter, magnaque Dicarchidos arua.

De Ovidio lib. 7. Metam.

Specus est tenebroso caecus hiatu.

De Seneca en el Hercul. Fur.

Hic ora soluit Ditis inuicti domus,
Hiatque rupes alta, & immenso specu
Ingens vorago faucibus vastibus patet."

(fol. 325.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

"Primero llamó *gruta* a la morada de Polifemo, luego *caverna profunda. Seno escuro* le dió por tercer apellido, y agora *formidable bostezo.* Va siguiendo la alusión de averlla llamado *boca.* Teocrito la llama hermosa eid. 7. *Ego pulchrum antrum habito:* pero D. L. imitó a Virgilio lib. 6. Aen. *Spelunca alta fuit, vastoque immanis hiatu.* En Latín *hiatus* es lo mismo que *bostezo* aquí. que es aquella *sima* que haze la tierra quando por sequedad se abre, al desunirse; *grieta* se llama: y de ai puede ser que *gruta...* sucede en los terremotos... *El melancólico vacío...* llámale *melancólico,* por ser la escuridad causa de melancolía. Y esta tristeza en los antiguos era ocasión de horror en las cuevas, y el horror de Religión."

(Notas 1-2, cols. 44-45.)

El Licenciado Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo,* inéditas, escribe a propósito de este pasaje:

"*Hio* en latín sinifica abrir la boca, echando fuera el aire, que en romance decimos bostezar. De aquí *hiatus,* la avertura de la boca... i muchas veces denota las bocas de las cuevas. Virgilio. 6. *Aen.*

spelunca alta fuit vastoque immanis hiatu.

de donde parece que tomó D. L. este verso, usando la boz castellana que propiamente sinifica, avertura de la boca, para la de la cueva, como hizieron los latinos, que con una palabra significaron ambas cosas."

(fol. 298 v.)

Como puede verse, los comentaristas están de acuerdo en señalar como fuente de este pasaje unos versos de *La Eneida* de Virgilio, describiendo la boca del infierno:

Spelunca alta fuit, *vastoque inmanis hiatu*
scrupea, tuta lacu nigro nemorumque tenebris.

(Lib. VI, 237-8.)

Pasaje que dice así en la versión de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Huvo una honda, i espaciosa cueva,
De una ancha, horrible, i tenebrosa boca,
Aspera, i escabrosa, con gran suma
De pedrezuelas toscas, cuya entrada
Estava defendida a todas partes
De un negro lago, i de un escuro bosque.

(Lib. VI, p. 273, t. I.)

Y en la traducción en prosa de Diego López (Valladolid, 1601):

"Huvo una honda cueva, y muy grande con larga boca, aspera, segura con el lago negro, y con las sombras de las selvas."

(Lib. VI, p. 243 a.)

Es evidente que Góngora ha tenido presente este pasaje, cuyas significativas coincidencias con la descripción de la caverna de Polifemo en la alusión al bosque tenebroso que cerca su entrada, revelan la importancia del modelo virgiliano en la elaboración gongorina del paisaje ciclópeo. Aquí el gran poeta cordobés ha extraído la genial metáfora "formidable *bostezo* de la tierra" con que designa la cueva de Polifemo. de una contaminación metafórica de las dos acepciones de la palabra *hiatus*. En sentido estricto, *hiatus* es la "abertura de la boca", y por

extensión, "abertura de la tierra, profundidad o abismo". Y si *hiatus*, "abertura de la boca", puede significar en muchos casos *bostezo, hiatus*, "abertura de la tierra", se convierte en Góngora en un *bostezo de la tierra*. El proceso de humanización de lo muerto, de representación del paisaje ciclópeo en forma humana, señalado por Walter Pabst, que convierte la peña que cierra la caverna del cíclope en la *mordaza* de su *boca*, y el espeso ramaje de los árboles en una tosca *greña*, alcanza en este punto su máxima expresividad: el melancólico vacío de la cueva del cíclope se convierte en un formidable *bostezo de la tierra*.

Esta metáfora gongorina fué recordada profusamente por los poetas del Barroco, e imitada muchas veces literalmente. Véase una reminiscencia flagrante de Calderón en la comedia mitológica *La fiera, el rayo y la piedra:*

> *Melancólico bostezo*
> Ya del centro *de la tierra*
> Es la pavorosa gruta.
>
> (Jornada I, p. 25.)

Y otra casi literal en *Del rey abajo ninguno* de Francisco Rojas Zorrilla:

> Y a la escasa luz que entraba,
> Por la boca de aquel mustio
> *Bostezo que dió la tierra.*
>
> (Jornada III, p. 15.)

Un recuerdo patente de la estructura del primer verso gongorino, en un pasaje que no ofrece con él la menor relación temática, encontramos en el *Paraíso cerrado para muchos y jardines abiertos para pocos* de Pedro Soto de Rojas (Granada, 1652):

> *Deste, pues, admirable de la tierra,*
> Hijo imperial, corona es asseada...
>
> (Mansión quarta, p. 397, vs. 24-25.)

2. formidable.—Según Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora* (Vocablos cultos de la "Soledad Primera", p. 55), el cultismo *formidable* figura ya en el *Diccionario* de Jean Palet (París, 1604) y en el *Tesoro* de César Oudin (París, 1616), pese a lo cual es una de las voces censuradas en el *Antídoto* de Jáuregui (página 166). Es curioso hacer notar que después de una búsqueda sistemática en los poetas españoles del siglo XVI, este cultismo aparece como el más raramente usado antes de Góngora. Derivado del latín *formidabilis, e, is*, "temible", no fué usado ni una sola vez por Boscán, Garcilaso, Ercilla, Herrera, y únicamente le hemos encontrado antes de Góngora en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584), el famoso jurado cordobés, que se destaca como uno de los más importantes neologistas de la España del siglo XVI:

No pretendo dar puente al Helesponto,
Como el soberbio sucesor de Ciro,
Ni como el Taborlán yo me remonto,
Ni al *formidable* nombre que él, aspiro.

(VI, p. 32 b.)

Góngora lo emplea en el *Polifemo* por vez primera, y simultáneamente en la dedicatoria de las *Soledades* al Duque de Béjar:

y, en cuanto da el solícito montero
al duro robre, al pino levantado
—émulos vividores de las peñas—
las *formidables* señas
del oso que aun besaba, atravesado,
la asta de tu luciente jabalina...

(vs. 16-21.)

En el pasaje de *La Austríada* y en el precedente pasaje de las *Soledades, formidable* posee, sin duda alguna, la acepción "temible", y así interpreta el sentido de estos versos gongorinos Dámaso Alonso en su versión en prosa de las *Soledades* (p. 132). En el siguiente pasaje de

la Soledad I, *formidable* aparece usado en la acepción "excesivamente grande":

Vencedores se arrogan los serranos
los consignados premios otro día,
ya al *formidable* salto, ya a la ardiente
lucha, ya a la carrera polvorosa.

(Sol. I, vs. 562-565.)

Resulta muy difícil discernir si en el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando:

De este, pues, *formidable* de la tierra
bostezo, el melancólico vacío...

(vs. 41-42.)

el cultismo *formidable* está usado en la acepción "temible", como cree Salcedo Coronel: "El melancólico espacio deste bostezo *temeroso* de la tierra" (fol. 324 v.), o si, por el contrario, significa, tal como interpretará cualquier lector moderno, "muy grande, enorme, desmesurado o excesivo". Dadas las características de la presente octava gongorina, en la que el poeta acumula las características de grandeza y horror de la caverna del cíclope, son lícitas las dos acepciones y especialmente la ambivalencia semántica tan grata a Góngora que daría a la caverna del cíclope la doble cualidad de lo pavoroso y lo desmesurado.

3. **melancólico.**—Aunque no aparece en ningún caso en las *Obras* de Boscán y Garcilaso (Barcelona, 1543), ni en *Algunas obras* de Herrera (Sevilla. 1582), el cultismo *melancólico* figura ya en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). Antes, sin embargo, aparece en la *Crónica* de don Francesillo de Zúñiga, escrita en 1527:

"buen caballero, doto en Virgilio y Boecio; era *melancólico*."

(Cap. XVI, p. 30.)

También se encuentra en el *Arte Poética en Romance Castellano* (Alcalá, 1580) de Miguel Sánchez de Lima:

> y contemporizar con el flegmático,
> mezclando al tal humor el *melancólico.*
> (Diálogo segundo, p. 93.)

En *La Arcadia* de Lope de Vega (Madrid, 1598):

> Después que ya se fué mi dulce epítima,
> será en mi vida triste y *melancólica*
> la gloria impropia y la pasión legítima.
> (Lib. II, p. 120.)

Aunque le encontramos con mayor frecuencia en las composiciones en versos esdrújulos, aparece también normalmente usado en *La Dragontea* de Lope (Valencia, 1598):

> Agueros *melancólicos* le aprietan
> De que le llama la funesta Parca.
> (Canto IX, 609, p. 231.)

Góngora lo adopta por vez primera en la *Comedia de las firmezas de Isabela,* fechada en 1610:

> *Melancólico* el destierro
> os tiene, Marcelo amigo.
> (Acto I, vs. 138-9.)

Con anterioridad al *Polifemo,* lo encontramos todavía en una égloga en esdrújulos de *Los Pastores de Belén* (Madrid, 1612) de Lope de Vega:

> Tal vez mostraba Job ánimo intrépido,
> sin perder la paciencia *melancólico.*
> (Lib. IV, p. 277.)

4. **a Polifemo, horror de aquella sierra**
bárbara choza es, albergue umbrío.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

"Horror de aqvella sierra.—Por su ferocidad, y grandeza prodigiosa.

BÁRBARA CHOZA ES.—Tosca, inculta, si ya no es que la llamo ansí, por la barbaridad del que la habitava.
ALBERGUE UMBRÍO.—Vmbroso."

(fol. 325.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* nos da una lección distinta del primer verso:

"*Al cabrero mayor de aquella sierra,* a Polifemo. *Pastor* le haze Homero *odis.* 9. Algunos M. S. leen *A Polifemo horror de aquella sierra.* Virgilio le llama lib. 6. *Monstrum horrendum, informe, ingens,* tres apellidos: en sustancia *monstrum:* en calidad *horrendum:* en quantidad *ingens.* En lo primero ay *aspereza.* En lo segundo *grandeza.* En lo tercero *horror.*"

(Nota 3, cols. 45-46.)

Como revela la simple lectura de la octava que estamos estudiando, los dos versos que hemos tomado aquí aisladamente forman parte del largo período sintáctico que con violenta hipérbaton, pero perfecta ilación lógica, fluye a lo largo de toda la octava. Y en consecuencia, el sentido de estos versos es el siguiente: "Así pues, el melancólico vacío de este formidable bostezo de la tierra [la caverna del cíclope] le sirve a Polifemo, horror de aquella sierra, de bárbara choza y de albergue umbrío". Leo Spitzer, en su ensayo *Una construcción favorita de Góngora* (R. F. H., I, p. 231), aludiendo a todo el pasaje, propone una interpretación distinta según la cual Góngora nos daría en los dos primeros versos una descripción objetiva de la cueva ciclópea, y en los siguientes, la visión subjetiva del propio Polifemo:

"Creo que no hay motivo alguno para invocar el pasaje ovidiano, cuyo ritmo interior es *toto caelo* diferente del del poeta de Córdoba: el Polifemo antiguo enumera sus bienes con una vanidad de *beatus posidens,* que no ve más que las ventajas de su habitación agreste (de ahí las repeticiones de *sunt),* mientras que el poeta español procura definir lo que es *para su protagonista* el terreno inculto que habita: objetivamente, es un *formidable bostezo de la tierra* y un *melancólico vacío;* subjetivamente, para un Polifemo bárbaro (horror de la sierra), una *bárbara choza,* un *albergue umbrío* o un *redil espacioso.* Lo informe, lo caótico, la nada, se transforma a los ojos de este "horror de la sierra" en

algo formado, en formas bien definidas, así en belleza como en desenvoltura. La poesía gongorina, tan dada a los contrastes, se complace precisamente en la *identificación* de lo inidentificable, en dar congruencia a lo incongruente, en cambiar lo informe en forma, en suma, en la operación atrevida de la metamorfosis. Bien entendido que es una metamorfosis harto ficticia e inestable, puesto que, estando únicamente condicionada por el gigante bárbaro, que debe ver las cosas a la inversa de los hombres, y realizándose en él, aparece aquí la ilusión, el tema favorito de la época barroca. Una identificación tan violenta no deja de estar llena de dinamismo, y el *ser,* modesto e inofensivo, ese enlace verbal tendido entre lo que se resiste a ser agrupado, no hace más que aumentar el choque de los opuestos irreconciliables."

(págs. 231-232.)

La interpretación del genial romanista, subyugante y agudísima como suya, es, en este caso, absolutamente errónea y no puede ser aceptada como versión legítima del texto gongorino, cuyo verdadero sentido había sido explicado ya por Pellicer: "Da a entender que es Polifemo, *y que le sirve,* no sólo de choça, sino de redil" (col. 44), y estudiado definitivamente por Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora* (cap. V, *Cultismos sintácticos,* págs. 158-160), a cuya interpretación se refiere Spitzer en el pasaje transcrito. Véase el texto de Dámaso Alonso que ilumina decisivamente el sentido y las fuentes o modelos de este pasaje gongorino:

"Sería imposible referir exactamente las expresiones de esta clase a las construcciones latinas del tipo *Mihi magnae curae est aedilitas tua,* pero creo que hay aquí, si no una traducción término a término de los elementos sintácticos de estas fórmulas, por lo menos, un vago intento latinizante, producido por el recuerdo de los usos del *verbo esse* con dativo. Siguen algunos ejemplos tomados del *Polifemo,* fábula donde se da este ejemplo con grandísima frecuencia:

Deste, pues, formidable de la tierra
bostezo, *el melancólico vacío*
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío
y redil espacioso...

O lo que es lo mismo —suprimidos los elementos que ahora no nos interesan—: "El melancólico vacío de la caverna es a Poli-

femo bárbara choza, albergue umbrío y espacioso redil." O de otro modo: "La hondura de la caverna *sirve* a Polifemo *de* choza y *de* redil." Desde luego, es imposible asimilar este caso al de *esse* acompañado de dativo de persona con el sentido de "tener". Pero resulta curioso el hecho de que precisamente la referencia a los antros polifémicos esté expresada en el cantar del gigante, según Ovidio, por medio de una serie de fórmulas de esta clase:

> *sunt mihi,* pars montis, uiuo pendentia saxi
> antra, quibus nec sol medio sentitur in aestu,
> nec sentitur hiems; *sunt* poma grauantia ramos
> *sunt* auro similes longis in uitibus uuae,
> *sunt* et purpurae...
>
> (*Metamorfosis,* lib. XXXI, 810-4.)

Claro está que no hay paridad entre este uso y el gongorino. Pero es probable que Góngora, al escribir los versos antes transcritos, recordara este pasaje, por lo menos la parte que se refiere a la caverna. Y resalta de tal modo la repetición *sunt mihi,* que puede uno llegar a preguntarse si tal vez no estuvo presente en la imaginación del poeta el formulismo latino imposible en español, y le llevó a idear una expresión atrevida, en la que hay un eco, no de la posesiva del latín, sino de un grupo de fórmulas de la latinidad vedadas al castellano. No creo absurda esta interpretación, pero tampoco quiero hacer gran hincapié en ella. Podría, no obstante, prestar algún refuerzo a lo que acabo de decir, la coincidencia de ser en el *Polifemo* en donde Góngora ha acumulado los giros de este tipo sintáctico. Rara vez aparecen antes, y si lo hacen, es en casos mucho menos violentos... Aun esta fórmula ha sido, pues, usada por el poeta antes de 1611. Pero es en el *Polifemo* donde aparece un empleo consciente, sistemático:

> ... [fiera] que en los bosques *era*
> *mortal horror* al que con paso lento
> los bueyes al establo reducía.
>
> (*Pol.* IX.)

"Fiera que causaba mortal espanto al labrador que volvía al establo sus bueyes."

> ... *el margen* donde pára,
> del espumoso mar, su pie ligero, [el pie de Galatea]
> *al labrador* de sus primicias *ara*
> de sus esquilmos *es al ganadero.*
>
> (*Pol.* XX.)

"El margen es ara al labrador y al ganadero" ("les sirve de ara").

Segunda *tabla a un genovés mi gruta,*
de su persona *fué,* de su hacienda.

(Pol. LVII.)

"Mi gruta fué segunda tabla (sirvió de segunda tabla) a un genovés (que acababa de salvarse de un naufragio)."

Con violencia desgajó infinita
la mayor punta de una excelsa roca
que *al joven,* sobre quien la precipita,
urna es mucha, pirámide no poca.

(Pol. LXII.)

"Polifemo arrancó con tremenda violencia la punta mayor de un elevado peñasco, la cual arrojada sobre el joven Acis, aplastó y enterró a éste, sirviéndole como de enorme urna o pirámide sepulcral."

En otras ocasiones, el dativo ya no es personal, sino de cosa; aunque a veces la *cosa* está más o menos personificada:

... *el* marino,
amante *nadador, ser* bien *quisiera,*
ya que no *áspid a su pie* divino [al pie de Galatea]
dorado *pomo a su* veloz *carrera.*

(Pol. XVII.)

"Desearía servir de áspid o de pomo respecto a su pie o su carrera."

El niño dios, entonces, de la venda,
ostentación gloriosa, alto *trofeo,*
quiere que *al árbol* de su madre *sea*
el *desdén* hasta allí de Galatea.

(Pol. XXX.)

"El niño y vendado dios Amor quiere que el desdén que hasta allí había mostrado Galatea sirva de gloriosa ostentación y preciado trofeo al mirto, árbol de Venus, madre del Amor." O sea, dicho más brevemente: "El amor quiere entonces que se someta a su ley la desdeñosa Galatea."

... *una roca* brava
... *a la playa,* de escollos no desnuda
linterna es ciega *y atalaya* muda.
(*Pol.* XLIII.)

"Una roca brava parece por su altura servir, a aquella peñascosa marina, de faro (aunque sin luz) y de atalaya (aunque sin las señales que hacen las atalayas."

Hemos visto esta fórmula empleada alguna vez antes de 1611. La encontramos extraordinariamente repetida en el *Polifemo.* Lo curioso es que en las obras posteriores apenas si aparece. Puedo citar un par de casos en las *Soledades* y otros tantos en el *Panegírico.*"

(págs. 158-162.)

El mismo Dámaso Alonso, en su estudio *Monstruosidad y belleza en el Polifemo de Góngora* (p. 355 y sigs.), nos ofrece un sagaz análisis estilístico de este pasaje en el que persiste en su interpretación inicial, del todo disconforme con la tesis de Spitzer.

Es preciso advertir, sin embargo, que la fuente directa del verso gongorino *a Polifemo horror de aquella sierra* se encuentra casi literalmente en el texto ovidiano de las *Metamorfosis,* en donde, refiriéndose al cíclope, dice Galatea que era "cruel y horrendo a las mismas selvas":

... nempe ille inmitis *et ipsis*
Horrendus siluis...
(Lib. XIII, V. 759-760.)

Si se tiene en cuenta que Góngora ha interpretado este pasaje, *et ipsis Horrendus silvis,* en el sentido de "horror de aquella selva" se verá claramente que el verso gongorino *a Polifemo horror de aquella sierra* es prácticamente una traducción literal del texto de Ovidio. Véase este pasaje en la traducción de *Las Transformaciones* por el Licenciado Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

... aquel horrible,
A todos los mortales tan terrible...
(Libro trezeno, fol. 149.)

Y con mayor fidelidad en la versión de los *Metamorphoseos* de Ovidio por el Doctor Antonio Pérez Sigler (Burgos, 1609):

... pues aquel fiero y inhumano,
que es a las selvas mismas monstruo horrendo...
(Libro décimotercio, fol 345 v.)

5. **horror.**—Registrado en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611: "Vale miedo, espanto con temblor, *latine horror*" (página 701 a.), el cultismo horror, tan corriente hoy en el lenguaje vulgar, presenta un uso muy restringido en la poesía española del siglo XVI, hasta el punto de que no le hemos encontrado ni una vez siquiera en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543) ni en la *Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia, 1559), ni en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569), omisión curiosa, pues en esta última obra encontramos usados con mucha frecuencia los cultismos *horrendo, hórrido* y *horrible*. No aparece tampoco en *El Laberinto* de Juan de Mena, y parece haber sido Fernando de Herrera, en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582), el primero en usarle corrientemente. En la Elegía I:

ponedme, no en *orror* de duro frío,
mas dond'á l'abrasada Africa enciende
el cálido vapor del seco estío.
(vs. 378-380, p. 23.)

En la canción *Por la pérdida del Rei Don Sebastián:*

i la llorosa istoria
assombre con *orror* funesto i triste.
(vs. 715-716.)

En la canción *Al Señor Don Juan de Austria:*

Cantava la vitoria
del cielo, i el *orror* i l'aspereza,
que les dió mayor gloria.
(vs. 1.666-8, p. 95.)

El cultismo *horror* es también en Góngora uno de los de adopción más tardía, que aparece por vez primera en 1613 en el *Polifemo,* donde lo encontramos en otro pasaje: *mortal horror* (IX, V. 70), y en las *Soledades:*

más sabandijas de cristal que a Egipto
horrores deja el Nilo que le baña.

(Sol. II, 829-830.)

Con sordo luego, strépitu, despliega
—injuria de la luz, *horror* del viento—
sus alas el testigo...

(Sol. II, 974-6.)

Posteriormente, en el soneto *De las muertes de Don Rodrigo Calderón, del Conde de Villamediana y Conde de Lemus,* escrito en 1622:

Al tronco descansaba de una encina
que invidia de los bosques fué lozana,
cuando segur legal una mañana
alto *horror* me dejó con su ruína.

(370, p. 539.)

6. bárbara.—Aunque el cultismo *bárbaro* es muy frecuente en la lengua castellana del siglo XVI como adjetivo sustantivado y en la acepción de "salvaje", para designar a los individuos de los pueblos incultos y primitivos, su empleo como adjetivo propiamente dicho no está registrado todavía en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611. Es, sin embargo, muy corriente en la poesía castellana renacentista a partir de Garcilaso. Lo encontramos ya en *El Laberinto* de Juan de Mena:

quando le vino la grand enbaxada
de *bárbaros* reyes e grandes señores.

(Copla 222 c-d, p. 117.)

En la Egloga II de las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543):

Con falsa y vana gloria y arrogancia,
con *bárbara* jactancia allí se vía...

(Egl. II, 1512-3.)

Y en este otro pasaje de la misma Egloga:

Estaba figurado un carro estraño
con el despojo y daño de la gente
bárbara...

(Egl. II, 1681-3.)

Hurtado de Mendoza, en el Soneto XIX de sus *Obras* (Madrid, 1610), anteriores a 1575, fecha de su muerte:

Domado ya el Oriente, Saladino,
Desplegando las *bárbaras* banderas...

(Son. XIX, p. 13.)

El mismo, en la Epístola VI, *A María de Pela sobre la fundación de Venecia:*

Los que en Pádua y Altino se hallaron,
Por excusar las *bárbaras* saetas...

(Epíst. VI, p. 140.)

Fray Luis de León, en la Oda III, *A Don Pedro Portocarrero,* desde luego anterior a 1591, fecha de la muerte del poeta:

que agora el Marte ayrado
despierta en la alta sierra,
lanzando rabia y sañas
en las infieles *bárbaras* entrañas.

(vs. 27-30.)

Fernando de Herrera, en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

Mas tú con la voz dulce i armonia
cantas tu afrenta i *bárbaros* despojos.

(Soneto XXVIII, p. 57-8.)

Alonso de Ercilla, en la primera parte de *La Araucana* (1569):

Los trabajados cuerpos mantuvieron,
Do a las *bárbaras* armas oprimidas
A la española devoción trujeron.

(I, p. 7 a.)

Présago y con temor de mal futuro:
Sospechoso de *bárbara* emboscada.

(III, p. 12 b.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

Y con *bárbaro* aplauso señal dieron
De unánimes tener los corazones.

(II, p. 13 a.)

Todo con una priesa incomparable
Y vocería *bárbara* espantable.

(XV, p. 82 a.)

Miguel de Cervantes, en *La Galatea* (Alcalá, 1585):

No el verme en braços de la amarga muerte,
por la mal referida triste nueva,
ni a los cossarios *bárbaros* rendida.

(Lib. V, t. II, p. 161, vr. 24-6.)

Barahona de Soto, en la *Primera parte de la Angélica* (Granada,1586):

Dexando a un lado el *bárbaro* terreno...

(Canto II, fol. 28.)

Sánchez de Lima le habia usado ya en una composición en *Esdrúxulos* incluída en su *Arte Poética en Romance Castellano* (Alcalá, 1580):

no dexo de entender que es cosa *bárbara*...

(p. 92, v. 4.)

Porque al que le levanta el vulgo *bárbaro*.

(p. 93, v. II.)

Y López Maldonado, en su *Cancionero* (Madrid, 1586):

y ante el saver profundo
qualquier otro sera *bárbaro* y rudo.
(Canción 6, fol. 77 v.)

Y en el siguiente pasaje de la *Elegía a la Señora Doña Augustina de Torres, en la muerte de su madre:*

La musica divina que su asiento
con el *bárbaro* mundo avía perdido.
(fol. 102.)

Góngora lo emplea por vez primera en 1586, en el romance *A Granada:*

de los Genízaros fieros
y de los *bárbaros* Traces.
(22, p. 52, vs. 137-138.)

En el mismo sentido de "agreste" o "inculto" usado por Góngora en el presente pasaje del *Polifemo,* en el que *bárbara choza* significa "la choza inculta propia de un bárbaro", aparece también en el siguiente pasaje de las *Soledades* (1):

... Y —recelando
de invidïosa *bárbara* arboleda
interposición...
(Sol. I, 64-66.)

"Y recelando que alguna arboleda envidiosa e inculta se interponga..."

---

(1) En el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando, Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* da a *bárbara* el sentido de "grande" o "inmensa": "*Antrum immensum* la llama Virgilio, *lib.* 3. *AEn.* y esso significa aquí el *bárbara.* Grande *choça* es lo mismo que *caula,* el establo donde encierran las ovejas" (Nota 4, col. 46).

Góngora ha usado también el cultismo *bárbaro* en este mismo sentido aplicado a la música del cíclope en otro pasaje del *Polifemo:*

Cera y cáñamo unió, que no debiera
cien cañas, cuyo *bárbaro* ruído...

(Octava XII, vs. 89-90.)

Pero mientras *bárbaro* tiene el valor de "inculto" aplicado a la choza o a la arboleda, adopta la acepción de "inarmónico" o "áspero" refiriéndose al ruido de sus albogues. En la acepción de "extranjero", aparece en otro pasaje de la misma fábula (v. Octava XXXIII, v. 259.)

7. y redil espacioso donde encierra
cuanto las cumbres ásperas, cabrío,
de los montes esconde...— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, explica en los siguientes términos este pasaje:

"Y redil espacioso donde encierra quanto cabrío esconde las cumbres ásperas del monte; esto es, quantas cabras embaraçan las cumbres ásperas de los montes. Esta interposición en la oración se llama hipérbaton, muy frequente en los Poetas Castellanos, y en los Oradores Latinos... Redil es el cercado de redes que hazen los pastores, ó cabreros, para ordeñar el ganado. Y aquí por traslación llamó el Poeta redil a la cueba donde encerraba Polifemo sus cabras."

(fol. 325.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe muy confusamente:

"De dos oficios le servía la cueva, de *cabaña,* y de *redil... Redil* viene de *reptile,* lugar donde se recogen las ovejas... *Quanto las cumbres ásperas cabrío de los montes esconde,* quanto ganado andava derramado por los montes... *Cabrío* se llama... el *ganado de cabras.*"

(Notas 4 y 5, cols. 46-7.)

Este pasaje gongorino, y específicamente el bellísimo verso *cuanto las cumbres ásperas cabrío,* fué objeto de un violento ataque por parte del famoso comentarista de Camoens, el portugués don Manuel de Faria y Sousa en sus comentarios a *Os Lusiadas* (Madrid, 1639) que vale la pena de transcribir aquí:

"¿Mas adonde se nos quedaba esto? *Cuanto las cumbres ásperas cabrío.* Aquí para decir que esta Poesía hace mucha cabriola no le faltó mas que prestarle la Música su sexta voz: Bien es verdad, que como el Poeta escribió con tanto juicio puede bien decir, quien le comentare, que su intento fué con el salto de la oración exprimir el del cabrío, que vale cabras, que son grandes saltadoras de cumbres ásperas: y por eso salta aquí el cabrío ésas, desde el *cuanto,* adonde debiera hallarse, hasta esa otra parte adonde se halla, que es salto muy de cabra: y así se descubre que es misterio lo que parece disparate. Pruébase esto, con que en otro lugar dan las mismas cabras otro salto, que no es menos lindo, antes más a lo de cabriola, por testimonio de la sutileza del sentido con que comentamos ese otro, veislo aquí:

Llegó pues el mancebo, y saludado
(sin ambición, sin pompa de palabras)
de los conducidores fué de cabras.

Que en buen romance dice (y no lo entenderá Platón de otra manera) que llegó el mancebo, y fué saludado de cabras: o bien que fué uno de los conducidores de cabras. Porque como era cortés, y entendía de cabras, ayudó a los cabreros en la conducción de ellas. Venga otro saltico de cabras:

Cabras aquí le interrumpieron cuantas
vagas el pie, sacrílegas el cuerno:
[*Polifemo,* LIX, v. 466-467.]

Otro salto ha de venir por la que vende buen vino, aunque salgamos de la esfera de nuestro intento:

El que de cabras fué dos veces ciento
Esposo &.
Breve de barba; duro no de cuerno.

De modo que las buenas de las cabras hacen aqui su oficio de traviesas a las mil maravillas, y es tan ingenioso esto, que importa seamos Cabreros para entender este secreto de saltar de las

> cabras, y poderlo comentar, con erudición benemérita del texto. Pero ¿adonde iremos a buscar comento de saltos para tantas cláusulas que los tienen sin tener cabras, con que sanearlos?... Falta sólo que los entendimientos sean cabras para saltar esas cumbres ásperas de cláusulas; o que para saltear lo que hay en esta Sierra Morena, o lucos de locuciones, sean Cacos: o que para romper estos Alpestres peñascos sean Aníbales: y bien me estuviera eso, si después de saltar la cabra aquí hallase rama con jugo: y si después de saltear el ladrón hallase hacienda: o si después de romper peñas Aníbal hallase gloria: pero no halla alguno ni gloria, ni hacienda, ni sustancia, como se halla todo después de saltar, saltear, o desatar lugares de mi Poeta, y aun ese Hipérbaton tan medido con las fuerzas humanas, que no es menester ser cabra, Caco, ni Aníbal para ello: sino que con una moderada atención se descubre un pensamiento razonable."

Este curioso ataque de Faria y Sousa, en el que, pese a lo inoportuno y sectario de sus burlas, se observa sagazmente el valor expresivo del hipérbaton en una serie de pasajes gongorinos del mismo tema, fué transcrito y refutado por Juan de Espinosa Medrano en su *Apologético en favor de D. Luis de Góngora* (Lima, 1662):

> "Bravamente se encabra aquí nuestro Faria, búrlase con toda truhanería de este verso hermosísimo, *Cuanto las cumbres ásperas cabrío.* Dice que hace el verso su cabriola, pues podía decir el Comentador, que exprimió el salto del cabrío con el de la oración. Querer deslucir con el mismo crédito, es como engañar con la misma verdad. Muy bien dijera el Comentador, y con harta más viveza que otros, cuando quisiera explicarnos así la del verso... El Camoens cuando dijo: *As bombardas horrissonas bramavan,* ¿no ocasionó a Faria a que dijese, que al leer el verso se estaba oyendo la artillería? Los Comentadores todos están llenos de semejantes observaciones, y quizá de algunas con menos fundamento afectadas: pues en este verso, *Cuanto las cumbres ásperas cabrío,* pudiera alguno decir que se expresaba la travesura de ese ganado (como Faria quiere) no sólo en la transposición, que aparta el *Cuanto* del *cabrío,* porque de ésta usa el Poeta, aun cuando no habla de sujeto que salte; sino que aquella transposición acompañada de *ásperas,* con su acento Dactílico y despeñado, insinuaba el arrojo de las cabras, como el *bramaban,* y el *horrísonas,* dice él, que representan el estruendo de las bombardas. Allá en el gran Poeta despidió sus cabrillas Melibeo, diciendo:
>
> *Ite meae quondam felix pecus, ite capellae.*

Andad mis otro tiempo feliz ganado, andad cabritas. Donde se ve, que el *Meae* está distante y apartado del *capellae,* ni está más lejos el *cuanto* del *cabrío* en el verso de Góngora, que el *Mías* del *cabritas* en el de Virgilio, habiendo de decir, *andad mis cabras.* He aquí muy lindo lance para otra frialdad de Faria, pues dirá que se parten despedidas las cabras, y como su inquietud las aguija a brincos y salto denotó el Marón sus cabriolas con aquel salto de dicciones: que aquí viniera lindamente a ser todos los ingenios pajareros como el suyo. Pasa adelante con que dan otro salto las cabras en aquellos versos:

> Llegó pues el mancebo y saludado
> (sin ambición, sin pompa de palabras)
> de los conducidores fué de cabras.

No habrá niño de escuela, que no entienda aquí, que el mancebo fué saludado de los conducidores de cabras: y no tiene verguenza un barbado de decir, que no entiende, sino que saludaron las cabras al mancebo... cosa de risa es querernos persuadir manchas en el Sol, y desaciertos en Góngora con cuatro necedades de cabras, brincos y saltos!... Y ciertamente, que si los fundamentos que trae, para reprobar aquella Poesía, no son más que saltos de cabras, e Hiperbatones: que son harto ruínes, y más para callados, que para exhibidos a la luz del mundo, donde se reirán de él cuantos vieren, que con dos ignorancias frígidas, se despeja un pobrete a desmentir, y eclipsar el universal aplauso de todo el Orbe. Sucederále al contrario de lo que piensa, pues los aficionados de Don Luís lo quedarán más, viendo que, fatigado su metro en los crisoles de la envidia, no le hallaron otros lunares, que registrarle. Confiadísimo vive el buen Faria en el vicio, que ha descubierto de lo que él llama, Hiperbatones: y este es el Aquiles, y el argumento fatal, con que piensa destruir al divino Cordobés, y en que toda su opinión estriba para desestimarle... Hállase confuso sin saber donde buscar comento de saltos para tantas cláusulas como los tienen, sin haber cabras con que sanearlos, y que falta sólo que los entendimientos sean cabras, para trepar estas cumbres tan ásperas. Trabajoso va el argumento, que ya no tiene a qué apelar, sino a chanzas, como un carámbano. Digo pues que nuestro Poeta no ha menester hablar da cabras, para hacer sus galantes y airosas transposiciones, por sobrarle caudal y artificio, para imitar la colocación latina, como después ponderaremos... Váyase enhorabuena Faria, recoja esas cabras, y déjese de corregir tan ínclita Musa; que le podrá decir: *Monitor, capras age.* Enseñador impertinente, lleva tus cabras: adagio que usó la An-

tiguedad (como dice Adriano Junio) contra quien neciamente se pone a instruir a quien sabe más, en negocio que entiende menos."
(Sección III, § 7-13, págs. 85-90.)

Aun cuando en *La Ulyxea* de Homero traducida por el secretario Gonzalo Pérez (1553) se alude repetidas veces a que el cíclope usaba su enorme cueva como redil de su ganado, ninguno de los pasajes que hemos encontrado y que transcribimos a continuación, parece ser la fuente directa de este pasaje gongorino:

Vimos acia el un cabo una gran cueva
Muy alta, de laureles rodeada,
Muy cerca de la mar, *y echado en ella*
De cabras y de ovejas gran ganado.
(Lib. IX, p. 308-309.)

Véase este otro pasaje de la *Odisea* en la misma traducción:

A lo más escondido de la cueva,
Hizo entrar luego en ella *las ovejas,*
Todas las que ordeñar acostumbraba,
Haciendo que quedassen a la puerta
De fuera *los cabrones y carneros.*
Tomó luego un peñasco con las manos,
Que le servía de puerta, y arrimóle
A la boca por donde entrado havía,
Para *cerrar* tras sí...
(Lib. IX, p. 312.)

Y en este otro pasaje de la versión de Gonzalo Pérez, en el que la extraña cueva del cíclope se convierte en el aprisco del ganado:

Viniendo ya la tarde, recogióse
De dar pasto *al ganado* el gran Cyclope
Acia la estraña cueva; *y encerróle*
Todo, sin faltar nada, en los apriscos.
(Lib. IX, p. 319.)

Es evidente que la fuente clásica de este pasaje gongorino se encuentra en los siguientes versos de *La Eneida* de Virgilio, a cuyo

sugerencia se debe, incluso, la peculiar construcción estilística de su período sintáctico:

> Nam qualis *quantusque* cauo Polyphemus in antro
> lanigeras *claudit* pecudes atque ubera pressat.
>
> (Lib. III, 641-2.)

Este pasaje desaparece en la versión de Gregorio Hernández de Velasco, pero subsiste literalmente en la fidelísima versión en prosa de Diego López (Valladolid, 1601):

> Porque qual, y quan grande Polifemo *encierra* en la cavernosa cueva las lanosas ovejas, y ordeña las tetas..."
>
> Lib. III, p. 200 a.)

Siguiendo su habitual proceso de deformación y recreación del modelo, y partiendo, claro está, del texto latino de Virgilio, Góngora ha convertido el *cauo antro* en *redil espacioso* donde Polifemo *claudit,* que traduce literalmente *encierra,* sus *lanigeras pecudes,* su lanoso ganado, que el poeta cordobés interpreta como ganado *cabrío*. Existe, sin embargo, un influjo más hondo que el de esta mera equivalencia de los elementos sintácticos de ambos pasajes. La construcción estilística del verso gongorino *cuanto las cumbres ásperas cabrío,* caracterizada por un violento hipérbaton, se ha inspirado en una lectura errónea o en una deliberada deformación del texto virgiliano: *quantusque cauo Polyphemus in antro / lanigeras claudit pecudes.* Parece, en efecto, que Góngora, en vez de referir *quantus,* "cuan grande", a Polifemo, lo haya relacionado consciente o inconscientemente con *lanigeras pecudes,* como si el texto virgiliano dijese en realidad:

> *quantas*que cauo Polyphemus in antro *lanigeras* claudit *pecudes.*

Estructura estilística de un hipérbaton muy acusado, idéntica a la del verso gongorino que estamos comentando:

> ... donde *encierra*
> *cuanto* las cumbres ásperas *cabrío*

Incluso cabe hacer notar que Góngora no ha extremado en este punto el uso de la sintaxis latinizante, pues no ha colocado el verbo al final, como Virgilio: *claudit pecudes,* sino al principio: *donde encierra.*

Frente al manifiesto influjo y directa inspiración de este pasaje virgiliano, las coincidencias esporádicas con descripciones de este tipo que se puedan encontrar en las múltiples versiones de la fábula polifémica, parecen de verdadera trascendencia. Tal es el caso del siguiente pasaje de la *Primera parte de la Angélica* de Luis Barahona de Soto (Granada, 1586), en el episodio polifémico del Orco, describiendo la cueva que le sirve también de redil:

Alço la piedra, y en la Gruta obscura
Do su ganado al yr del Sol *encierra...*
(Canto segundo, fol. 31 v.)

Reminiscencia posible del mismo episodio polifémico del Orco en el *Orlando furioso* de Ariosto:

Era presso a la grotta in ch'egli stava,
Quasi a la cima del giogo superno,
Un'altra non minor di quella cava,
Dove del gregge suo faceva governo.
(XVII, 34.)

Es, en cambio, evidente que en la idea final de este pasaje gongorino

cuanto *las cumbres ásperas* cabrío
de los montes esconde...

que significa literalmente: "cuanto ganado cabrío esconde las cumbres ásperas de los montes", está directamente inspirada en unos versos de la *Fábula de Acis y Galatea* de Carrillo (Madrid, 1611) que Góngora tuvo también presentes en otro pasaje del *Polifemo* (vid. Oct. LII, 411-12). Véase el pasaje de Carrillo a que aludimos:

Dan sombra al Etna más que el alto ceño
ya de soberbias rocas o *encumbrados*
tejos y lauros —tuyos, dulce dueño,
si dellos ser gustases— *mis ganados;*
el campo esconden cuando en blando sueño
están, de pacer hartos, desatados...
(págs. 150-151.)

Mientras en Carrillo el incontable número de los ganados del cíclope *esconde el campo,* cuando de pacer hartos, duermen desparramados por los pastos, es decir, "cubren por entero" el campo los copiosos rebaños de Polifemo, en Góngora el recuerdo del adjetivo *encumbrado* le ha sugerido la alusión a las cumbres y nos dice que la cueva de Polifemo sirve de espacioso redil a cuanto ganado cabrío *esconde las cumbres ásperas de los montes.* Es decir, a los inmensos rebaños de ganado cabrío que cubren por completo —*esconden*— las cumbres ásperas de los montes. La jactanciosa hipérbole del cíclope de Carrillo para ponderar la abundancia de sus ganados se ha convertido aquí en una hipérbole desmesurada que pinta las ásperas cumbres de los montes de Sicilia cubiertas por los rebaños de Polifemo. Es la desmesurada deformación barroca del famoso pasaje ovidiano en que el cíclope enumera sus bienes y la abundancia de sus rebaños:

> Hoc pecus omne meum est; multae quoque uallibus errant,
> *Multas silua tegit,* multae stabulantur in antris.
>
> (Lib. XIII, 821-22.)

Es evidente que la idea de Carrillo: *mis ganados el campo esconden* está inspirada en una deformación de la imagen ovidiana *Multas silua tegit,* "mucho [ganado] esconde el bosque", a la cual Carrillo ha dado un sentido diametralmente distinto al tomar por sujeto el predicado de la oración. En el pasaje antes transcrito ya no es *el bosque* que *esconde mucho ganado,* sino el *ganado* quien *esconde el campo.* Aunque evidentemente Góngora pudo llevar a cabo la misma inversión sintáctica que Carrillo, partiendo directamente del texto ovidiano, la coincidencia es demasiado patente y las reminiscencias de su modelo demasiado evidentes en otro pasaje de la fábula (LII, 411) para admitir una independencia entre ambos textos. Lo que sí es cierto es que en éste, como en tantos otros pasajes de Góngora, confluyen simultáneamente distintas fuentes clásicas y modernas, todas las cuales han ejercido un influjo o impreso una huella en el texto del gran poeta cordobés. Recuérdese para la alusión a las cumbres de los montes que Virgilio, en la Eglo-

ga II de las *Bucólicas,* alude ya a las ovejas que vagan por los montes sicilianos:

Mille meae *Siculis* errant *in montibus* agnae.
(II, 21.)

8 espacioso.— Es cultismo antiguo que según Dámaso Alonso (lugar cit.) figura ya en el *Vocabulario* de Nebrija (Alcalá, 1492), en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), y que se encuentra en las *Partidas II,* t. II, p. 83; en Juan de Mena y en el *Quijote.* Es, desde luego, muy corriente en la poesía española renacentista, casi siempre en el sentido aquí usado por Góngora de "ancho, dilatado, vasto". Véase en Garcilaso, Egloga II de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

hay una vega grande y *espaçiosa.*
(Egl. II, 1043.)

tendiendo su llanura así *espaciosa.*
(Ibid., 1735.)

George de Montemayor, en *La Diana* (Valencia, 1559):

un verde prado muy *espacioso...*
(Lib. III, p. 131.)

a un muy grande y *espacioso* llano.
(Lib. IV, p. 162.)

Hurtado de Mendoza, en la Epístola II de sus *Obras* (Madrid, 1610), anteriores a 1575:

Del *espacioso* mar, que así enriquece.
(pág. 106.)

Llevarle el día al *espacioso* prado.
(pág. 112.)

En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Anchas espaldas, pechos *espaciosos.*
(III, p. 16 b.)

Que una *espaciosa* plaza contenían.
(III, p. 16 b.)

Y por aquellos prados *espaciosos.*
(IV, p. 21 a.)

Ejemplos que podrían multiplicarse indefinidamente en textos anteriores a 1586, fecha en que Góngora emplea este cultismo por vez primera en el romance *A Granada:*

y las cuadras *espaciosas*
do las damas y galanes
ocupaban a sus Reyes
con sus zambras y sus bailes.
(22, p. 49.)

9. **asperas.**—El cultismo *áspero,* usado por Góngora en este pasaje, es de uso muy antiguo y figura ya en el *Vocabulario* de Nebrija (Salamanca, 1492) y en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). Es muy corriente en la poesía del siglo XVI y de uso vulgar en la época. Lo encontramos en Garcilaso, Egloga II:

de aquel *áspero* trato y son de hierro.
(Egl. II, 1365.)

Y en la Canción V, aplicado a las montañas:

y en *ásperas* montañas.
(v. 6.)

Y en otro pasaje de la misma Canción V:

el *áspero* caballo no corrige.
(v. 37.)

En la primera parte de *La Araucana* (1569), de la que podrían citarse ejemplos innumerables:

Por una *áspera* cuesta pedregosa.

(I p. 4 b.)

Vióse en largo y *áspero* camino.

(I, p. 6 b.)

Fernando de Herrera, en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

sobrepujar en *áspera* contienda

(Elegía VI, 2456.)

10. copia bella
que un silbo junta y un peñasco sella.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"—COPIA BELLA — Multitud bella.
QUE VN SILVO JVNTA — Que junta vn siluo solo de Polifemo.
—Y VN PEÑASCO SELLA — Y vn peñasco guarda."

(fol. 325 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* divaga confusamente sobre la cera y el sello, mientras nos da muy pocas aclaraciones referentes al texto gongorino:

"*Copia bella, que un silvo junta, y un peñasco sella.* Virgilio ecl. 5. llamó *bello* al ganado, *formosum pecus*... El *silvar,* y *sellar,* haze alusion al modo de cerrar oy las cartas, que primero se unen los dos papeles con el lacre o la oblea, y luego se echa el sello... En tanto que yo passo a dezir, que los ganados se recogen muchas vezes al silvo de los pastores en lugar del *silvato*... Del *peñasco,* con que sella la puerta Polifemo, dixo Homero *odis.* 9... *Sellar* es *cerrar*, y assi se dize *sellar los ojos,* por *cerrar.*"

(Nota 6, cols. 47-48.)

Tal como señala Pellicer, esta alusión al peñasco que sella la entrada de la cueva del cíclope aparece ya en Homero. Véase en la traducción clásica de *La Ulyxea* de Homero por el secretario Gonzalo Pérez (1553):

> Tomó luego *un peñasco* con las manos,
> Que le servía de puerta, y arrimóle
> A la boca por donde entrado havía,
> Para *cerrar* tras sí; que era tan grande,
> Que veinte y dos carretas escogidas
> De quatro ruedas nunca le pudieran
> Hacer mover de tierra. Desta suerte
> *Cerró* la grande puerta.
>
> (Lib. IX, p. 312-3.)

Y en este otro pasaje:

> Después de haver comido, y satisfecho
> A su hambre mortal, sacó de fuera
> De la profunda cueva sus ganados,
> Quitando facilmente de la puerta
> Aquel *peñasco* grande: y en saliendo,
> A arrimar le tornó, como si fuera
> Poner un cobertor en una aljaba.
>
> (Lib. IX, p. 317-8.)

En cuanto al uso del cultismo *copia*, "abundancia", en su acepción latina, es muy frecuente en la poesía española del siglo XVI y aparece registrado con esta acepción en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611): "*Copia*. Vale abundancia; *latine copia*" (p. 355 a.). Muy usado en la expresión "el cuerno de la copia", empleada también por Góngora en otro pasaje del *Polifemo* (vid. Octava XX, 157-8), donde podrá verse su evolución temática, aparece también aisladamente en casi todos los poetas españoles del quinientos. Así aparece en *La Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (Valencia, 1564):

> de lágrimas derramo mayor *copia*.
>
> (Lib. III, p. 440.)

En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

En el número y *copia* de la gente.
(II, p. 11 b.)

Hizo en la Concepción *copia* de gente.
(II, p. 12 a.)

La *copia* de los bárbaros creciendo.
(VI, p. 26 a.)

Tan gran número y *copia* de adversarios.
(VII, p. 28 b.)

A no esceder la *copia* en otros ciento.
(XI, p. 44 a.)

Gran *copia,* y de los pueblos de la sierra.
(XIII, p. 53 a.)

Que gran *copia* de jóvenes lozanos.
(XIII, p. 52 b.)

Y en la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

Vi gran *copia* de ninfas muy hermosas.
(XVII, p. 68 a.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Innumerable *copia* de escuadrones.
(VI, p. 31 b.)

Con gran *copia* de muertos no vencidos.
(VIII, p. 45 b.)

Y el moro trae gran *copia* de vasallos.
(XV, p. 78 a.)

Copia de gente con denuedo entraba.
(XVIII, p. 95 b.)

Barahona de Soto, en la *Primera parte de la Angélica* (Granada, 1586):

Ni con más *copia,* que mis ojos cuando...
(IV, fol. 68.)

En el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

que en abundante *copia* se te ofrece.
(fol. 76 v.)

una *copia* de ingenio que mostrava.
(fol. 101.)

el ingenio capaz con *copia* larga.
(fol. 171 v.)

Ya en abundante *copia,* en monte, en llano,
(fol. 185.)

Lope de Vega, en las *Rimas* (Madrid, 1602):

por quien del agua la abundante *copia.*
(Abadía, p. 106.)

Góngora emplea por vez primera este cultismo en una composición de 1605, refiriéndose a la Abundancia personificada:

la *copia* a la campaña
rubias espigas dé con pie dorado.
(391, p. 597.)

En el mismo sentido de "suma, muchedumbre o multitud" en que apa-

rece usado en el presente verso del *Polifemo,* lo encontramos nuevamente en la *Soledad primera:*

> Quien la cerviz oprime
> con la manchada *copia*
> de los cabritos más retozadores.
>
> (Sol. I, 297-9.)

OCTAVA VII

Un monte era de miembros eminente
este que —de Neptuno hijo fiero—,
de un ojo ilustra el orbe de su frente,
émulo casi de el mayor lucero;
cíclope a quien el pino más valiente,
bastón, le obedecía tan ligero,
y al grave peso junco tan delgado,
que un día era bastón y otro cayado.

(vs. 49-56.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Dize agora quien sea el cabrero mayor de la sierra, y llega a pintalle. Tres circunstancias pone, en su grandeza *un monte,* en su vista *un ojo,* en sus armas *un pino.* Dize quien sea su padre, que es Neptuno, y de passo significa la fuerça tan grande del Ciclope en el manejar el pino, arbol el más pesado de todos" (col. 49).

NOTAS

I. **Un monte era de miembros eminente.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* se limita a señalar la fuente homérica de este pasaje gongorino: "Imitó en este hipérbole a Homero lib. 9. Odis. donde dize de Polifemo.

Similis erat cacumini sylvoso excelsorum montium."

(fol. 325 v.)

El primero en señalar esta fuente había sido Pedro Díaz de Ribas, en sus *Discursos apologéticos,* que Salcedo saquea sin tasa valiéndose de su limitada divulgación manuscrita, y casi siempre sin citar la procedencia, pese a la declaración solemne que había hecho en las primeras páginas de no usurparle "la gloria que se le deve por esta fatiga, declarando siempre en este Comento lo que fuere suyo" (fol. 314). En efecto, Díaz de Ribas había escrito a propósito de este pasaje:

> "Los Poetas comparaban todas las cosas grandes a montes. En especial bien se compara un gigante a un alto monte; al contrario los montes a los gigantes. y assí al monte Atlante le fingieron ser gigante. I nuestro Poeta en la Dedicatoria de la primera Soledad dixo:
>
> Bates los montes, que de nieve armados
> gigantes de cristal los teme el cielo.
>
> Y verdaderamente los montes parece que imitan los miembros humanos... Homero. lib. 9 Odys. lo compara a un promontorio:
>
> *Etenim monstruum erat horrendum, neque similis*
> *Homini humano, sed Promontorio sylvoso*
> *excelsiorum montium.*"
>
> (Nota 6, fols. 184 v.-185.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* relata con pasmosa e inútil erudición toda suerte de patrañas sobre colosos y gigantes, limitándose a mencionar la misma fuente homérica, aducida por Díaz de Ribas y Pellicer, como modelo del verso gongorino: "Semejante hiperbole usa Homero *odis. 9.* de Polifemo" (Nota 1, col. 49).

El Licenciado Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo,* inéditas escribe siguiendo a sus predecesores:

> "Vulgar es en los Poetas para exagerar la grandeza de las cosas, usar de las agenas cuando faltan las propias, figura o tropo que dizen *catachresis*... Aquí Don Luís imitó a Omero, que le conpara a un peñasco silvoso."
>
> (fol. 302 v.)

Evidentemente, la comparación del cíclope con un monte aparece por vez primera en el episodio polifémico de la *Odisea,* como señalan

con absoluta unanimidad los comentaristas. Sin embargo, no parece que Góngora se haya inspirado en ninguna de las dos versiones latinas que éstos aducen, ni en la versión castellana de *La Ulyxea* de Gonzalo Pérez (1553):

> Causónos grande espanto su grandeza:
> Porque no parecía semejante
> A los mortales hombres; antes *era*
> *Como una cumbre llena de arboledas*
> *De los muy altos montes,* que se muestra
> Entre los otros sola y apartada.
>
> (Lib. IX, p. 309.)

Lo que sí es cierto es que el símil homérico, comparando el cíclope con un monte, alcanza una dilatada descendencia en la poesía renacentista, en la descripción de toda clase de gigantes polifémicos, mitológicos, bíblicos o caballerescos. El más próximo a Góngora en la sustitución del símil por una identificación es Petrarca, en el *Canzoniere*, que identifica al gigante Goliat con un fiero monte:

> e'l pastor ch'a Golia ruppe la fronte
> pianse la ribellante sua famiglia,
> e sopra'l buon Saul cangiò le ciglia,
> ond'assai può dolersi *il fiero monte.*
>
> (XLIV, 5-8.)

Boiardo, en el *Orlando Innamorato,* describiendo al gigante Zambardo, de clara estirpe polifémica:

> Questo gigante che guardava il ponte,
> Fu nominato Zambardo il robusto:
> Più de duo piedi avea larga la fronte,
> Et a proporzion poi l'altro busto.
> *Armato propio rasembrava un monte.*
>
> (Lib. I, Canto V, 80.)

Luigi Pulci, en el *Morgante,* describiendo al gigantesco Morgante:

> *Era Morgante come una montagna.*
>
> (I, 74.)

Ariosto, en el *Orlando furioso,* describiendo al Orco:

Verso noi vien, come vi dico, lungo
Il lito, *e par ch'un monticel sia mosso.*

(XVII, 30.)

Lope de Vega, en *La Arcadia* (Madrid, 1598), decribiendo al gigante Alastio, claro trasunto del Polifemo ovidiano:

"Salió de entre ellos un hombre *de tal estatura y presencia de un pequeño monte.*"

(Lib. I, p. 51.)

Y en esta escena del gigante Alastio, junto a Crisalda:

"Sentóse, en fin junto a ella, que quien así los viera, *pensara que ella estaba al pie de un alto monte.*"

(Lib. I, p. 51.)

Y ponderando la grandeza del cuerpo del gigante:

"*Subieron por encima de su cuerpo como si fuera por un monte.*"

(Lib. II, p. 106.)

En *Il Polifemo* de Tomasso Stigliani (Milán, 1600):

Avea di cento canne il fiero amante
smisurata zampogna al fianco appesa,
e in spalla un pino, *ed adeguava il monte,*
mostro, ch'un sol grand'occhio ha nella fronte.

(pág. 188.)

Y en este otro pasaje de la misma fábula:

Io, che d'altezza ho le montagne sole,
ma di forza nessun, *che mi paregge.*

(pág. 193.)

En uno de los sonetos polifémicos de las *Rime* de Marino (Venecia. 1603):

cosí tonò da l'arenoso margo
un pastor di statura emulo al monte.

(Son. 5, p. 165.)

En la traducción italiana de *Le Metamorfosi di Ovidio* de Giovan Andrea dell'Anguillara, refundición libérrima en octavas del texto ovidiano, existe un pasaje añadido por el traductor en el que aparece la misma imagen, probable modelo de los textos anteriormente citados de Stigliani y Marino:

Era grande il Fellone a par d'un monte...
Pur, se ben *membra havea si immense,* e gravi...

(Lib. XIII, p. 430.)

Es muy posible que Góngora, el cual con toda certeza conocía la versión de Anguillara, se inspirase en este pasaje para la redacción del bellísimo verso que estudiamos:

Un monte era de miembros eminente.

Es preciso advertir, sin embargo, que la ponderación de la desmesurada grandeza de los miembros de un gigante aparece ya en *Os Lusiadas* de Camoens (Lisboa, 1572), describiendo la estatura del gigante Adamastor:

Tam grande era de membros que bem posso
Certificarte que era o segundo
De Rodes estranhissimo colosso.

(v. 40.)

Que tradujo fidelísimamente Luis Gómez de Tapia (Sevilla, 1580) en los siguientes versos:

Tan grande era de miembros, que bien oso
certificarte que este era el segundo
de Rodas estrañísimo coloso.

(Canto V, 40, p. 143.)

La semejanza del giro estilístico *tan grande era de miembros* que aparece en el pasaje camoniano, y del giro usado por Góngora: *un monte era de miembros*, permitirían conjeturar una posible reminiscencia de dicho pasaje por parte del gran poeta cordobés, que no habría de excluir en modo alguno el influjo de la cadena temática que hemos estudiado.

Posteriormente a la divulgación de la fábula gongorina, el pasaje que nos ocupa fué recordado por Antonio Mira de Amescua en los siguientes versos de la comedia mitológica *Polifemo y Circe:*

Olimpo humano soy, monte eminente
Y parezco una intrépida coluna
Del cielo...

(pág. 416 c.)

Y aunque con un sentido completamente distinto, por don Juan de Jáuregui en este pasaje de su traducción de *La Farsalia:*

De los hombros del monte en lo eminente...
(Canto V, p. 122.)

Una evidente reminiscencia de este pasaje aparece también en el auto sacramental *El Polifemo* de don Juan Pérez de Montalbán, incluído en el *Para todos, exemplos morales, humanos y divinos* (Huesca, 1636):

de que *esta torre de miembros,*
esta muralla de arterias,
y aqueste monte de carne
que mi persona sustenta...

(fol. 177.)

2. eminente.—Aun cuando no figura en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611) ni en las adiciones de Noydens (Madrid, 1674), el cultismo *eminente,* "alto, elevado", es de uso co

rriente en la poesía castellana del siglo XVI a partir de Garcilaso, que lo emplea ya en la Elegía II de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

con ardor más intenso y *eminente*.
(Eleg. II, v. 54.)

Aparece también en un pasaje de la traducción de la Egloga III de Virgilio por Fray Luis de León:

y en medio de relieve está *eminente*
Orpheo, y su montaña atenta al canto.
(vs. 63-4, t. I, p. 283.)

En el canto ovidiano en octavas, puesto en boca del gigante Gorforosto, de la *Segunda parte de La Diana* de Alonso Pérez el Salmantino (Valencia, 1564):

más derecha que el álamo *eminente*.
(Lib. V, f. 153.)

Don Diego Hurtado de Mendoza, en la composición burlesca en tercetos *En loor del cuerno:*

Cuernos tienen crecidos y *eminentes*.
(pág. 459.)

Alonso de Ercilla, en la primera parte de *La Araucana* (1569):

Muros de una ciudad así *eminente*.
(XI, p. 46 a.)

En la segunda parte del mismo poema (Madrid, 1578):

Que contiene tres reinos *eminentes*.
(XXVII, p. 102 b.)

Francisco de Aldana, en la *Carta para Arias Montano* publicada en *Todas las obras* (Madrid, 1953):

A la región del ayre allá *eminente*.
(Tomo I, p. 76.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

Congregación gallarda y *eminente*.
(II, p. 15 a.)

Cierto *eminente* sitio que había sido.
(IV, p. 23 a.)

Que del vuelo del águila *eminente*.
(V, p. 27 b.)

Quien vió *eminente roca* en la marina.
(X, p. 55 a.)

Que Góngora parece haber recordado en la octava LIII, 417, en el verso:

Marítimo Alción, *roca eminente*.

Aparece también, en estos otros pasajes de *La Austríada:*

En el peñoso sitio y *eminente*.
(XVI, p. 83 b.)

Es áspero, difícil y *eminente*.
(XVI, p. 88 a.)

y en las *eminentes*—cumbres.
(XVIII, p. 98 b.)

Eminente en persona y estatura.
(XXII, p. 124 a.)

También lo emplea Luis Barahona de Soto en *La primera parte de la Angélica* (Granada, 1586):

Y del lugar le vieron *eminente*.
(VII, f. 141.)

Y Cristóbal de Virués, en *El Monserrate* (Madrid, 1588):

En mil árboles varios, *eminentes*.
(XII, p. 543 a.)

3. este que —de Neptuno hijo fiero—. Ya en *La Ulyxea* de Homero traducida por el secretario Gonzalo Pérez (1553), donde aparece la primera versión conocida del mito polifémico, se alude al cíclope como hijo de Neptuno, en los siguientes pasajes. En un fragmento del canto primero:

Pero a Neptuno, que la tierra cerca,
Su enojo e ira siempre le ha durado,
Y dura, como sabes, hasta agora,
Por causa de *su hijo Polyphemo,*
Cegado por Ulyxes con engaño.

(Lib. I, p. 6.)

En este pasaje del canto noveno dicen los cíclopes que acuden a las voces de Polifemo, cegado por Ulises:

Tu ruega al Dios Neptuno, que es tu padre,
Que te socorra agora, pues lo puede.

(Lib. IX, p. 324.)

Y el propio cíclope Polifemo, pretendiendo engañar al astuto Ulises, le dice estas palabras:

O rogaré a Neptuno que encamine
Tu vuelta: y yo no dubdo que él lo haga:
Porque yo soy su hijo, y él se precia
De ser mi padre, y puede, si quisiere,
Volverte salvo a Ithaca tu tierra.

(Lib. IX, p. 331.)

Ovidio, en el libro XIII de las *Metamorfosis,* pone en boca del cíclope la orgullosa declaración de ser hijo de Neptuno, a través de una perífrasis alusiva a que su padre reina en el mar:

Adde, quod in uestro genitor meus aequore regnat;

(Lib. XIII, 854.)

Que dice así en la traducción de Sánchez de Viana ((Valladolid, 1589):

Mi padre es rey, que rige la mar honda.

(fol. 150 v.)

Y en la versión castellana de Pérez Sigler (Burgos, 1609):

Añade tanto bien el padre mío,
tiene el reyno de vuestro mar estenso.

(fol. 349.)

Y en la traducción italiana de *Le transformationi* por Lodovico Dolce (Venecia, 1570):

Aggiungi ch'io son figlio di Nettuno.

(fol. 136.)

Por influjo de la *Odisea*, aparece una alusión de este tipo en el siguiente pasaje del *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

¿Por qué Neptuno, agora tanto enojo?
¿Por qué tu furia llega a tal extremo?
Aquí no va quien hizo ciego el ojo
Del cíclope tu hijo Polifemo.

(III, p. 367 b.)

4. **de un ojo ilustra el orbe de su frente, émulo casi de el mayor lucero.**— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, explica en los siguientes términos este pasaje:

"Este hijo fiero de Neptuno, que con un ojo, émulo casi del mayor luzero, ilustra el orbe de su frente. Orbe en nuestro idioma vale redondez, o circulo, y por la semejança se dizen Orbes los vacíos, o agujeros de la frente donde están los ojos... Dixo pues don Luis, que ilustrava el orbe de su frente con un ojo, que era

émulo del mayor luzero (que es el Sol) por aver dicho orbe que se toma alguna vez por las celestes Esferas... Imitando a Virgilio en este hipérbole lib. 3...

(fol. 326.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe a este propósito:

"Que tenía sólo un ojo, competidor del Sol en el cielo. Ovidio *lib. 13. Met. Vnum est in media mihi fronte.* Virgilio *lib. 3. Æn.* mejor: *Argolici clypei, aut Phoebeae lampadis instar.* Aver nación que no tenga más de un ojo en la frente, es notorio... estos son los... *Cyclopes.* S. Isidoro lib. II. c. 3. *Orig. Cyclopes Indos monoculos asseverant.* Desta raza era Polifemo, a quien D. L. da solamente un ojo: y para más gentileza de la verdad haze alegóricamente semejante la frente al Orbe celeste, no sólo en la grandeza, sino en el ser ojo solo, el Sol del cielo... Ovidio lib. 4. *Met. Oculus mundi Sol...* Es muy vulgar en la erudición dar ojos al Sol... Llamar a la frente *Orbe,* y a los ojos, en vulgar... dixo *mayor luzero* al Sol, aludiendo al Génesis, c. 1. *Fecitque Deus duo luminaria magna, luminare maius, ut praesset diei.*"

(Nota 3, cols. 53-54.)

El Licenciado Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo* inéditas, comenta en los siguientes términos este pasaje:

"Tiene un ojo en la frente, casi tan grande como el Sol, que puede competir con el Sol. Virg. 3. *Aeneid...* Ovidio lib. 13:

Vnum est in media lumen mihi fronte, sed instar
Ingentis clipei. quid? non haec omnia magnus
Sol uidere e caelo? soli tamen unicus orbis.

[Lib. XIII, 851-3.]

Adonde *orbis* sinifica el hueco del ojo, como es vulgar en los latinos Poetas e istoriadores. Mas en D. L. orbe se toma por el mundo, haziendo la frente espaciosa, mundo, i el ojo, sol que la da luz. Esta metáfora siguió también en el Soneto que hizo contra los críticos, que havían censurado esta poesía. Adonde llamó luzero el ojo de Polifemo."

(fol. 302 v.)

En realidad, la primera descripción poética del ojo de Polifemo aparece en el relato homérico de la *Odisea,* cuyo realismo excluye el hiper-

bólico símil iniciado, como veremos, por Virgilio. Véase el pasaje a que aludimos en *La Ulyxea* de Homero traducida por el secretario Gonzalo Pérez (1553):

> Así bien por nosotros se volvía
> En aquel ojo fiero del Cyclope
> La estaca, que iba ardiendo, y abrasaba.
> Ya le corría del ojo ardiente sangre:
> Quemábale los párpados la llama:
> Chamúscale las cejas y pestañas:
> La niña con el fuego toda ardía,
> Y las raízes della rechinaban.
> De la suerte que quando algún herrero
> Del fuego saca un hierro hecho brasa,
> Y lo echa a endurecer en la agua fría
> (Que esto le da gran fuerza al duro hierro)
> Así el ojo espantoso del Cyclope,
> Entrando en él la estaca, rechinaba.
> Lloraba horrible y espantosamente:
> La cueva de su llanto retiñía.
>
> (Lib. IX, p. 323.)

Sin embargo, como señalan ya los comentaristas, es en *La Eneida* de Virgilio donde aparece por vez primera la comparación del ojo que luce en la frente de Polifemo con el sol:

> ... et telo lumen terebramus acuto
> ingens quod torua solum sub fronte latebat,
> Argolici clipei aut Phoebeae lampadis instar.
>
> (Lib. III, 635-7.)

Que tradujo de este modo Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

> Un solo ojo escondía del monstruo infando
> El sobrecejo horrible, i jamás vimos
> Griego pavés, que tal compás tuviesse,
> Ni Sol, o Luna, que menor no fuesse.
>
> (Lib. III, p. 142.)

Sin excluir, como es lógico, el conocimiento de este pasaje por parte de Góngora, no cabe duda de que la fuente directa del pasaje gongo-

rino que estamos estudiando se encuentra, tal como señaló el Licenciado Andrés Cuesta, en el pasaje ya citado de las *Metamorfosis* de Ovidio, de donde extrae el poeta cordobés la sugerencia de llamar orbe a la frente del cíclope, deformando totalmente en una recreación original el texto de su modelo latino. Véase el pasaje ovidiano en la traducción castellana de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Un ojo tengo en medio de la frente
Como un escudo grande, y excelente.
El sol que alumbra tierra, mar y cielo
Con su cara hermosíssima redonda,
No tiene más que un ojo, y en el suelo
Que cosa puede aver que se le esconda?

(fol. 150 v.)

Y en la versión de Pérez Sigler (Burgos, 1609):

De un ojo (como ves) yo me contento
que a par de un terso escudo resplandece,
y aunque es solo me vale a mi por ciento,
pues lexos, veo con él quanto se offrece,
y el sol que todo cielo y elemento
vee, y con su clara lumbre lo escurece,
va discurriendo deste al otro Polo
con su gran resplandor único y solo.

(fol. 349.)

En el episodio polifémico del *Orlando innamorato* de Boiardo se describe ya al cíclope con el modelo clásico de Virgilio y Ovidio:

Tutti guardamo; et ecco giu del monte
Venne un gigante troppo siisurato.
Un occhio solo aveva in mezo al fronte.

(Lib. I, VI, 24.)

También en el *Orlando furioso,* Ariosto describe a un hombre de pavoroso aspecto, cuyo único ojo ciega Orlando con un tizón encendido y humeante, al igual que Ulises al cíclope en la *Odisea* y en *La Eneida.*

Il primo d'essi, uom di spietato viso,
Ha solo un occhio, e sguardo scuro e bieco.

(XIII, 33.)

En *Il Polifemo* de Tomasso Stigliano (Milán, 1600):

Io che t'amo piu assai del proprio core,
piu di quest'occhio, che mi luce in fronte.

(XIV, p. 192.)

Monstro, ch'un sol grand'occhio ha nella fronte.

(Octava 2, p. 188.)

Y en este pasaje claramente derivado de Ovidio:

Un'occhio ho sì, ma in guisa'e me ne duole,
ch'io non invidio ad Argo i cento suoi.
Chi piu bello del Ciel, da cui si suole
ogni bellezza derivar fra noi?
E pur'ha un'occhio in faccia, io dico il Sole,
con cui mira da'mori a'liti eoi.

(Octava 46, p. 203.)

En uno de los sonetos polifémicos de Marino en las *Rime* (Venecia, 1602):

Intanto il gran Pastor, cui pendon cento
Canne dal fianco, e splende un'occhio in volto.

(Soneto 19, p. 109.)

En otro de los sonetos polifémicos de Marino:

Una luce (i nol nego) ho sola in fronte,
E ben'esser vorrei di luci un Argo.
Per poter con le lagrime, ch'io spargo,
Aprir cento canali a si gran fonte.
E pur con un sol'occhio il tutto mira
Il biondo Dio, che'l quarto Ciel governa,
E con l'aurato carro il mondo aggira.

(Soneto 5, p. 102.)

Y en este otro pasaje:

Non ch'io perdessi gia questo, ch'ognora
Lume ne la mia fronte ampio riluce.

(Soneto 6, p. 103.)

Mira de Amescua en la Jornada I de la comedia mitológica *Polifemo y Circe,* escrita con Montalbán y Calderón:

que en el orbe de mi frente
Emulo soy del sol: mi luz es una.

(pág. 416.)

Soto de Rojas en los *Fragmentos del Adonis* (Granada, 1652) recuerda este verso gongorino hablando del carro de Venus:

Primero honor del mar alegre día,
Y émulo casi vencedor de Febo.

(II, p. 446, v. 13-14.)

5. **ilustrar.**—Según Dámaso Alonso, en *La Lengua poética de Góngora,* el cultismo *ilustrar* aparece registrado por vez primera en el *Diccionario* de Palet (París, 1604) y fué incluído posteriormente en el *Tesoro* de Oudin (París, 1616), siendo usado ya en el *Cancionero de Baena* y en la obra de Juan de Mena. En realidad, figura ya en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), bajo la acepción de "dar lustre y resplandor a alguna cosa" (p. 731 b), y es de uso corriente en la poesía española renacentista a partir de Garcilaso. En efecto, le encontramos ya en la Egloga II de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

que con sus claros nombres *ilustraron.*

(Egl. II, v. 1179.)

Aparece también en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Esta *ilustra,* habilita, perficiona.

(I, p. 4 b.)

Tomando esta manera de *ilustrarlo.*

(I, p. 4 a.)

En la Oda II, *A Don Pedro Portocarrero,* de Fray Luis de León:

valiente a *ilustrar* más alta cumbre.
(II, 35.)

En diversos pasajes de la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582) de Fernando de Herrera:

tanto de más centellas *ilustrado.*
(Son. LXI, v. 2290.)

Como el vigor d'Apolo al'ancha tierra
ilustra...
(Canción VIII, vs. 3764-5.)

Probablemente por influjo de Herrera, y en la misma fecha de publicación de sus obras, aparece por vez primera en la poesía gongorina en el soneto *Al tramontar del sol la ninfa mía,* descrito en 1582:

Que la que *ilustra* el cielo en luces nueve
(219, p. 458.)

Con anterioridad al *Polifemo,* lo encontramos también en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

que *ilustra* vuestro ser, claros varones.
(VII, p. 40 a.)

Primero *ilustrarán* la tierra dura.
(IX, p. 47 b.)

Y en el *Ejemplar Poético* de Juan de la Cueva, cuya redacción definitiva es de 1609:

El Dante y el Petrarca lo *ilustraron.*
(Epístola II, v. 160, p. 138.)

con que el verso se *ilustra* y se refuerza.
(Ibid., v. 225, p. 139.)

6. orbe.—El cultismo *orbe,* que no figura todavía en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), es, a pesar de esta omisión, de uso frecuentísimo en la poesía española del siglo XVI. Bien es cierto que no aparece ninguna vez en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona 1543), pero lo había empleado ya Juan de Mena en *Las Trescientas:*

sus operaçiones influyen perfetas
a cada qual *orbe* por gloria ineterna.

(Copla 67 g-h, p. 41.)

Lo encontramos en el soneto laudatorio de Jerónimo Sempere a Jorge de Montemayor publicado en los preliminares de *Los siete libros de la Diana* (Valencia, 1559):

Dichosa fué en estremo su Diana
pues para ser del *orbe* más mirada
mostró en el Monte excelso su grandeza.

(p. 5, vs. 13-14.)

Y en el *Canto de Orpheo* del propio Montemayor, incluído en la misma obra:

La luz del *orbe,* y la flor de España...

(Lib. IV, p. 185, v. 9.)

Aparece también en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

El *orbe* y redondez del ancho suelo...

(III, p. 16 a.)

Y en la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

Derrame en todo el *orbe* de la tierra
Las armas el furor y nueva guerra.

(XVI, p. 61 b.)

Y en la tercera parte de la misma obra (Madrid, 1589):

Al término del *orbe* limitado...
(XXXV, p. 129 a.)

Hernando de Acuña lo emplea repetidas veces en sus *Varias Poesías* (Madrid, 1591), entre ellas, en su famoso soneto *Al Rey Nuestro Señor:*

Ya el *orbe* de la tierra siente en parte.
(pág. 261.)

El Capitán Francisco de Aldana lo usa también en las *Octavas al Rey Don Felipe Nuestro Señor* publicadas en *Todas las obras* (Madrid, 1593):

Que la mitad en sí del *orbe* encierra.
(Tomo I, p. 23.)

Fernando de Herrera le usa reiteradamente en diversas composiciones de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

Fuego soy cuando el *orbe* s'adormece...
(Son. XVI, v. 640, p. 41.)

sobre el *orbe* de fuego...
(Canción IV, v. 1758, p. 99.)

el *orbe*, entre los braços puros veo...
(Son. LXII, v. 2310, p. 125.)

Miguel Sánchez de Lima, en un soneto publicado en su *Arte Poética en Romance Castellano* (Alcalá, 1580):

perdió el *orbe* un ingenio sin segundo.
(Diál. II, p. 67.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584), llega a un verdadero abuso en el empleo de esta voz:

Del *orbe* cometió partes tamañas.
(I, p. 4 a.)

Vióse el *orbe* puro de la luna.

(II, p. 11 a.)

... y al *orbe* espanta...

(III, p. 16 a.)

Al *orbe* quiere dar notable indicio

(VII, p. 38 b.)

Y siendo a todo el *orbe* espada cruda.

(VII, p. 36 a.)

Que el *orbe* sólo a mi toca y conviene.

(XI, p. 57 a.)

Pues no hay en todo el *orbe* de la tierra.

(XII, p. 62 a.)

Cuando temblaba el *orbe* de su imperio.

(XII, p. 63 a.)

De personas que al *orbe* dieron lustre.

(XIII, p. 71 a.)

Blasón ocupe el *orbe* de la tierra.

(XVII, p. 91 b.)

El *orbe* entero sujetar pretende.

(XIX, p. 101 a.)

Cervantes, en *La Galatea* (Alcalá, 1585):

que ya por todo el *orbe* se derrama.

(Lib. VI, p. 217, r. 22.)

Luis Barahona de Soto, en la *Primera parte de la Angélica* (Granada, 1586):

El *orbe* tanto tiempo esclarecido.

(Canto I, f. 4.)

Lope de Vega, en la *Descripción de la Abadía,* publicada en la segunda parte de las *Rimas* (Sevilla, 1604):

los numes de los *orbes* estrellados.

(pág. 107.)

El mismo, en los *Pastores de Belén* (Madrid, 1612):

sino sobre los *orbes* transparentes.

(Lib. II, p. 169.)

Y don Diego Hurtado de Mendoza, en la *Sátira a una alcahueta,* anterior a 1575:

Y el *orbe* de la luna ensangrentado.

(pág. 442.)

7. **émulo.**—Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora,* el cultismo *émulo* aparece registrado por vez primera en un diccionario en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (Sevilla, 1570), y después en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). Esto no obstante, esta consagración aparente no responde, como tantas otras veces, a la frecuencia de su empleo ni a su verdadera divulgación. En realidad, *émulo* no sólo es un cultismo de introducción muy tardía, sino uno de los de uso más restringido en la poesía española del siglo XVI. Los ejemplos que hemos podido encontrar son el menguado fruto de repetidas pesquisas, que nos permiten afirmar que el cultismo *émulo* no fué nunca usado por Juan de Mena, ni por Boscán y Garcilaso en sus *Obras* (1543), ni por Montemayor en *La Diana* (1559), ni por Ercilla en las tres partes de *La Araucana* (1569-1589), ni por Herrera en su edición de *Algunas obras* (1582). El ejemplo más antiguo encontrado por nosotros pertenece a una obra en prosa, la anónima *Comedia Thebayda* (Valencia, 1521) publicada en una fecha muy ante-

rior a la aparición de las obras de nuestros primeros renacentistas, pero plagada de cultismos latinizantes en una proporción muy elevada:

"cállome, cállome, que tendré muchos *émulos*..."
(Escena XIV, p. 494.)

En la poesía castellana, y según se deduce de los autores consultados, el cultismo *émulo* aparece por vez primera en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584), el cual parece ser también el introductor del cultismo *emulación* (odio, ambición, disignios, arrogancia / *De emulación* pesados accidentes, I, p. 8 a). A partir de la aparición de *La Austríada,* y probablemente por su influjo, el uso del cultismo *émulo* empieza a divulgarse paulatinamente. Véase el pasaje de Juan Rufo a que aludimos:

Y sus *émulos* tanto le aquejaron,
Que por sentencia pública y odiosa
A no ceñir espada le obligaron.
(II, p. 10 b.)

Al año siguiente lo encontramos en *La Galatea* de Cervantes (Alcalá, 1585):

"Aquella antigua Carthago, *émula* del imperio romano..."
(Lib. IV, p. 66, t. II.)

Y poco después, en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

Valerosos soldados verdaderos
Se muestran contra el *émulo* africano.
(VIII, p. 528 a.)

Aparece también en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Jamás al justo faltan enemigos,
Ni la virtud sin *émulos* estuvo.
(V, p. 373 a.)

En *La Arcadia* de Lope de Vega (Madrid, 1598):

de mi contrario y *émulo,*
que nombrándole estoy helado y trémulo.

(Lib. II, p. 102.)

Siégase en la menguante, y recogida,
se libran de sus *émulas* las trojes.

(Lib. V, p. 254.)

Y también en *La Dragontea* (Valencia, 1598):

Y a pesar de los *émulos* burlados,
Salen dos generales decretados.

(II, 106, p. 57.)

Como puede verse, en todos los ejemplos citados, el cultismo *émulo* está usado en la acepción de "contrario" o "enemigo", ya existente en el latín *aemulus,* aunque de uso menos frecuente que en el sentido corriente de "competidor" o "imitador", empleado por Lope de Vega en el siguiente pasaje de las *Rimas* (Madrid, 1602):

norte del mar, admiración del suelo,
émula al sol como a la luna faro.

(Son. 155, p. 66.)

Este cultismo es frecuente en las *Diversas Rimas* de Francisco de Medrano (Palermo, 1617), anteriores a 1607, fecha de la muerte del poeta. Aparece ya en la Oda IV, publicada en 1605:

De tus *émulos* lleva delantera.

(pág. 346 a.)

En el Soneto IX:

Emulo de tu padre y de tus leyes.

(pág. 346 b.)

Y en la Oda XXI:

> Y venció, *émulos* reyes; sus iguales.
>
> (pág. 353 b.)

Lo encontramos en el *Ejemplar Poético* de Juan de la Cueva, que data en su última redacción de 1609:

> no cual dicen los *émulos* impropia.
>
> (Epíst. III, v. 600, p. 164.)
>
> *émulos* de visible y de invisible.
>
> (Epíst. III, v. 750, p. 169.)

En uno de los sonetos de las *Obras* de don Luis Carrillo y Sotomayor (Madrid, 1611):

> en ejemplos, mis *émulos*, del suelo.
>
> (Son. 17, p. 73.)

Y en una canción de don Juan de Jáuregui, publicada en sus *Rimas* (Sevilla, 1618):

> Al propio honor que el *émulo* pretende.
>
> (Canción, p. 112 a.)

Y nuevamente en Lope de Vega, en *Los Pastores de Belén* (Madrid, 1612):

> *émula* del poder de quien las hizo.
>
> (Lib. II, p. 146.)

Góngora adopta este cultismo en 1590, y lo emplea por vez primera en la canción *En una fiesta que se hizo en Sevilla a San Hermenegildo*:

> Y tú, oh gran madre; de tus hijos cara,
> *émula* de provincias gloriosa.
>
> (386, p. 592.)

8. cíclope.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* observa lacónicamente:

"Los Ciclopes dizen aver sido unos gigantes que habitaban cerca del monte Etna, con un solo ojo en la frente, llamáronse así de *Cyclos* voz Griega, que significa círculo, y *Oph.* lumen, seu oculum."

(fol. 326.)

En realidad, Hesíodo, en *La Teogonía,* alude ya a los cíclopes, sin mencionar para nada a Polifemo:

"Asimismo parió la Tierra a los Cíclopes, de corazón orgulloso —Bontes, Astéropes y Arges, el de ánimo esforzado—, que más adelante habían de proporcionar el trueno a Zeus y forjarle el rayo. Los tres eran semejantes a los dioses, pero con un ojo único en medio de la frente. (Se les llamó Cíclopes porque tenían sólo un ojo redondo en medio de la frente.) Su vigor, su fuerza y sus mañas pusiéronse de manifiesto en las obras que realizaron."

(vs. 139-146, p. 15.)

9. a quien el pino más valiente bastón le obedecía más ligero.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

"A quien servía el pino mayor de bastón tan ligero. Dixo valiente por grande. Figura Metonimia... Hermosíssimo hipérbole, y en que se excedió a sí mismo. Imitó en este lugar a Virgilio, pero con tanta ventaja suya, que lo confessarán los antiguos, y no la negarán los modernos escritores."

(fol. 326 v.)

En realidad, la primera descripción del monstruoso cayado de Polifemo, que utilizó Ulises para cegarle, se encuentra ya en la *Odisea,*

en un pasaje que transcribimos a continuación en la versión castellana de *La Ulyxea* por el secretario Gonzalo Pérez (1553):

> ... Estaba allí echada
> En medio del corral una gran porra
> De olivo verde, gruesa, que el Cyclope
> Havía cortado él mismo por su mano,
> Para ahirmarse en ella siendo seca.
> Era tal que a nosotros parecia
> Tan grande como un mástel de galera.
>
> (Lib. IX, p. 318.)

Ya en el libro III de *La Eneida* aparece el cíclope Polifemo con un pino en la mano que le hace las veces de bastón:

> Trunca manu pinus regit et vestigia firmat;
>
> (Lib. III, 659.)

Que traduce Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

> De un alto pino por cayado usava.
>
> (Lib. III, p. 143.)

También en el libro XIII de las *Metamorfosis* de Ovidio:

> Cui posquam pinus, baculi quae praebuit usum,
> Ante posita est, antemnis apta ferendis.
>
> (Lib. XXIII, 782, 3.)

En la versión de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

> Y puesto ante los pies un gruesso pino,
> Que le servia de báculo, y pudiera
> Servir de antena...
>
> (Libro trezeno, f. 149 v.)

En la traducción de Pérez Sigler (Burgos, 1609):

> Dexando el pino con que guia el armento
> bastante árbol a qualquiera nave.
>
> (Libro décimotercio, f. 446 v.)

En el episodio polifémico del Orco en la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Y assí arrojando un gruesso pino entero,
Do por cayado el cuerpo sustentava.

(Canto quarto, f. 76.)

En *Le Cyclope Amoreux* de Ronsard:

In tenoit en son poing au lieu d'une houlette
Un sapin esbranché...

(pág. 338.)

Aparece, al igual que muchos de los temas polifémicos ya citados, en *La Arcadia* de Lope (Madrid, 1598), donde el gigante Alastio:

"tomó casi un entero pino por arma y descendió del monte."

(Lib. II, p. 98.)

En *Il Polifemo* de Stigliani (Milán, 1600):

Avea di cento canne il fiero amante
smisurata zampogna al fianco appesa,
e in spalla un pino, ed adeguava il monte.

(pág. 188.)

En las *Polifemeide* de Marino, publicadas en las *Rime* (Venecia, 1602):

Poi col gran pino, ond'egli arma la destra.

(Soneto XII, p. 106.)

En la *Fábula de Acis y Galatea* de Carrillo (Madrid, 1611):

Los arrogantes pasos gobernaba
Con un soberbio pino que traía.

(pág. 154.)

El uso de *valiente* por "fuerte y robusto", acepción registrada en

el *Diccionario de la Real Academia Española,* aparece ya en *La Araucana* de Ercilla (1569):

Pues el madero súbito traído,
No me atrevo a decir lo que pesaba,
Era un macizo líbano fornido
Que con dificultad se rodeaba:
Paicabí le aferró menos sufrido,
Y en los valientes hombros le afirmaba.

(II, p. 9 b.)

Y en este otro pasaje del mismo poema, aplicado al viento Bóreas:

Iba al *valiente* bóreas recogiendo
Queriendo él encerrarle por su mano.

(XV, p. 61 a.)

10. **I al grave peso junto tan delgado que un día era bastón y otro cayado.**—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe comentando este pasaje:

"Da a entender que se reclinava algunas vezes sobre el, de modo que le doblara con el peso... Oy se conserva el uso de hazer báculos de *juncos:* llámanse *muletillas,* que usan los Principes y señores quando están en el campo, y llevan por entretenimiento en la mano. *Que vn día era bastón y otro cayado,* que un día le jugara como bastón contra las fieras, y otro recogía con él las ovejas... Un día le servía el *pino* de bastón, que iba arrimado a él, y otro echándose sobre él de pechos, le doblara."

(Nota 6, cols. 54-55.)

La desmesurada hipérbole con la cual Góngora pondera el inmenso peso del cíclope y su fuerza desmesurada, capaz de doblegar el pino que le servía de bastón, procede de un símil de la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578) describiendo el bastón del gigante Talcaguano:

Un mástil grueso en la derecha mano,
Que como un tierno junco le blandea.

(XXI, p. 81 b.)

Ercilla, en *La Araucana,* gusta de aludir a la flexibilidad del junco tierno:

> Y a Cron, *como si fuera junco tierno,*
> En dos partes de un golpe lo tajaba.
>
> (XIV, p. 56 a.)

Y también en este otro pasaje del mismo poema:

> Vi salir un anciano consumido,
> *Que sobre un corvo junco se arrimaba.*
>
> (XXIII, p. 88 a.)

En el *Arauco domado,* hablando de un áncora zarandeada por la tempestad (Lima, 1596):

> Boreas la juega *haciéndola que cimbre*
> *Como delgado junco* y flaca mimbre.
>
> (IV, p. 368 b.)

Góngora alude también a la flexibilidad del junco en el siguiente pasaje de la *Soledad segunda:*

> *el duro brazo débil hace junco*
> examinando con el pico adundo
> sus pardas plumas el azor britano.
>
> (Sol. II, 783, 786.)

El cultismo gongorino *grave,* por pesado, que aparece en este pasaje, se encuentra también en el *Orlando furioso* de Ariosto al describir el bastón de Orlando:

> Menava un suo baston di legno in volta,
> Ch'era si duro e *si grave* e si fermo,
> Che declinando quel, facea ogni volta
> Cader in terra un uom peggio ch'infermo.
>
> (XXXIX, 37.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586) se alude al cayado del Orco:

El Orco, que sus cabras apacienta,
Por la fertilidad de aquella breña,
Y que sobre el cayado se sustenta
Por descansar...

(Canto III, f. 46.)

OCTAVA VIII

Negro el cabello, imitador undoso
de las obscuras aguas de el Leteo,
al viento que le peina proceloso
vuela sin orden, pende sin aseo;
un torrente es su barba impetuoso
que —adusto hijo de este Pirineo—
su pecho inunda —o tarde o mal o en vano—
surcada aún de los dedos de su mano.

(vs. 57-64.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Esta estancia dedicó el poeta a la pintura del cabello y barba del Ciclope. Compara el cabello a las aguas negras del Leteo, la barba a un arroyo derrumbado de un monte. No calla el desaliño del jayán que para enamorar no es pequeña tacha el desaseo; si bien el cabello y barba era tal, que qualquiera cuidado que gastara en aseallo, fuera perder el olio, y el trabajo" (col. 55).

COMENTARIO

Partiendo de la desmesurada hipérbole del primer verso de la anterior octava, en la cual identifica a Polifemo con un *monte de miem-*

bros eminente, Góngora procede en esta octava a la descripción metafórica del cíclope bajo la apariencia de una montaña.

Es extremadamente curioso que ninguno de los comentaristas clásicos ni modernos haya entrevisto siquiera la fuente de este pasaje gongorino, tan maravillosamente analizado por Pabst, en que la deshumanización del cíclope descrito bajo la forma de un monte da pie a las barrocas imágenes de la barba convertida en torrente, y del pelo undoso como un río. Es evidente que la descripción del cíclope que encierra esta octava ha nacido de una de las dos descripciones clásicas, que Virgilio y Ovidio nos dejaron del fabuloso Atlante. Véase la hermosa descripción virgiliana:

Iamque volans apicem et latera ardua cernit
Atlantis duri caelum qui vertice fulcit,
Atlantis, cinctum adsidue cui nubibus atris
piniferum caput et ventó pulsatur et imbri,
nix umeros infusa tegit, tum flumina mento
praecipitant senis, et glacie riget horrida barba.

(Lib. IV, 246-51.)

Que Hernández de Velasco tradujo en estos términos (Amberes, 1557):

Ya pues volando, mira la alta cumbre
Del duro Atlante, i sus sublimes lados,
En cuya altura estriba el alto cielo:
Digo de Atlante, a quien escuras nubes
Contino ciñen la áspera cabeza,
Poblada en todo tiempo de altos pinos,
Siempre es de viento, i lluvia combatido:
Gran multitud de blanca nieve viste
Sus mui subidos, i empinados hombros.
De las quijadas del valiente viejo
Caudales, i anchos rios se derivan
La horrible, i yerta barba, con elada
Contínua, está intratable, dura, i áspera.

(Lib. IV, p. 165.)

Traducción un tanto dilatada, que Cristóbal de Mesa hizo más ceñida en su versión de *La Eneida* posterior a la redacción del Polifemo:

Y ya bolando llega a la alta cumbre,
Y los costados vee del duro Atlante,
Que del cielo la inmensa pesadumbre
Sustenta con los ombros de Gigante,
Cuya cabeça llena de altos pinos
Cercan nublados negros y continos.

Combate lluvia, y viento el yerto pelo
Cubre la nieve sus dos ombros frios,
Su barba áspera está llena de yelo
Del cabello del viejo corren rios.

(Libro quarto, f. 90.)

Como puede verse, en esta descripción de Virgilio aparecen casi todos los elementos característicos de la descripción del Polifemo en un proceso de deshumanización idéntico al utilizado por Góngora en su descripción del cíclope. Véase ahora la versión ovidiana del mismo tema, donde no son tan numerosas las analogías con el pasaje gongorino:

Quantus erat, mons factus Atlas nam barba comaeque
In silvas abeunt, iuga sunt umerique manusque
Quod caput ante fuit, summo est in monte cacumen
Ossa lapis fiunt: tum partes altus in omnes
Crevit in inmensum (sic di statuistis) et omne
Cum tot sideribus caelum requievit in illo.

(Lib. IV, 657-62.)

Véase en la traducción castellana del docto profesor de griego Felipe Mey, padre del famoso fabulista Sebastián Mey:

Tan grande Atlante como entonces era
Fué de súbito en monte convertido
Buélvese bosque barba y cabellera,
Y de matas espesas se ha vestido
Cíñese de collados la ladera,
Que manos y ombros otro tiempo han sido:
Y lo que fué primero en él cabeça,
Es cumbre que hazia el cielo se endereça.

Los huessos en guijarro se trocaron;
Y como lo ordenara el que podía,
Sus partes todas juntas se aumentaron
Creciendo en alto en tanta demasía
Que encima dél los cielos assentaron
Con tanta muchedumbre como avía
En ellos de planetas y de estrellas,
Cargando sobre Atlante todas ellas.
(Canto V, p. 235-6.)

Véanse en la clásica versión de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Quan grande es Atlas, hecho monte resta,
Los ombros se convierten en collados,
Las barbas y cabellos en floresta.
Los huessos son en piedras transformados
Y lo que era cabeça agora es cumbre,
Y son allí sus miembros augmentados,
Y de suerte creció la muchedumbre
—Mandólo Dios— que en él se asienta el cielo,
Con todas sus estrellas y su lumbre.
(Lib. IV, f. 41 v.)

Y en la de Pérez Sigler (Burgos, 1609):

... y saca la cabeça de Medusa:
luego que la miró, una dura piedra
a Athlas ocupó los fuertes miembros,
y quedó transformado en un gran monte:
la barba y los cabellos se hazen selva,
collados son los ombros y los braços,
y la anciana cabeça, la alta cumbre:
y (como Dioses Santos lo ordenastes)
sustenta agora el cielo y las estrellas.
(Lib. IV, f. 103.)

Una descripción de Atlas inspirada en los textos precedentes aparece en el *De Bello Punico* de Silio Itálico:

Atlas subducto tracturus uertice coelum.
Sidera nubiferum fulcit caput, aethereasque
Erigit aeternum compages ardua ceruix:
Canet barba gelu, frontemque immanibus umbris
Pinea silua premit; uastant cāua tempora uenti,

Nimbosoque ruunt spumantia flumina rictu
Tum geminae laterum cautes maria alta fatigant.

(Lib. I, vs. 198-204.)

"Atlas que haría derrumbar el cielo si retirara su cabeza. Esta cabeza coronada de nubes sostiene los astros, y sostiene eternamente la mole del mundo. Su barba está cana de hielo. Sobre su frente una sombra espantosa producida por la selva de pinos que la cubren. Los vientos tempestuosos excavan sus sienes, y de su boca tormentosa escapan a borbotones olas espumosas. Sus brazos, semejantes a dos rocas sobre sus costados, agitan el mar profundo."

Por otra parte, en la poesía épica renacentista existía una nueva versión del mito. Camoens, en *Os Lusíadas,* se había inspirado en la fábula de Atlante para su fabulosa historia del gigante Adamastor:

Converte-se-me a carne em terra dura
Em penedos os ossos se fizeram;
Estes membros que ves a esta figura
Por estas longas aguas se estenderam:
Em fim, minha grandissima estatura
Neste remoto cabo converteram.

(Lib. V, 59.)

Es evidente que Góngora conocía esta versión de Camoens, pues nos consta con toda certeza que conocía la versión castellana de Luis Gómez Tapia:

Convirtióse mi carne en peña dura
en peñascos los huesos se volvieron
estos miembros que ves y esta figura.
Por estas largas aguas se extendieron
en fin, esta grandísima estatura
en el remoto cabo convirtieron.

(Canto V, 59, p. 148.)

Y al propio tiempo Camoens había aprovechado también la representa-

ción virgiliana de Atlante para describir al gigante Adamastor, convertido en el cabo Tormentoso bajo la forma humana de un coloso:

Não acabava, quando ũa figura
Se nos mostra no ar, robusta e valida.
De disforme e grandísima estatura
O rostro carregado, a barba esqualida
Os olhos encorvados, e a postura
Medonha e má, e a cor terrena e palida,
Cheos de terra e crespos os cabellos
A boca negra, os dentes amarellos.

(Canto V, 39.)

Que Gomes de Tapia había traducido con su acostumbrada fidelidad:

Antes de decir mas, una figura
en el aire se muestra tosca y válida,
de disforme y grandísima estatura,
con el rostro cargado y barba escuálida;
los ojos encorvados, la postura
horrenda, la color terrena y pálida
llenos de tierra y crespos los cabellos
los dientes amarillos los mas dellos.

(Canto V, 39, p. 142.)

1. **Negro el cabello, imitador undoso**
de las oscuras aguas del Leteo
al viento que le peina proceloso,
vuela sin orden, pende sin aseo.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado:*

"Nadie puede negar con razon a D. L. la felicidad que tuvo en los equívocos, y en las metáforas, en que se aventaja a muchos, y de ninguno a mi juizio es excedido. Esta metáfora del cabello de Polifemo a las aguas del Leteo es galantissima, y la continua con estudiosa atención. Leteo según los Poetas, es rio del infierno, cuya agua infundia en quien la bevia olvido de todas las cosas passadas... Virgilio en el 6, de los Aenei. le llama al Lago averno, *nigrum lacum.* Y está bien pensado, que las aguas de los rios infernales sean negras y obscuras: y por el consiguiente muy

propia la metafora de nuestro Poeta. AL VIENTO QUE LO PEINA PROZELOSO]. Porque lo dividia y apartava. Notó bien Pedro Díaz de Ribas sobre este lugar, que llamó prozeloso al viento, porque al que no lo fuera, no bastara a peinar aquella gran madexa de cabellos."

(fol. 327.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

"Para decir bien con la fiereza del gigante era fuerza fuesse el cabello negro, espeso y horrible y baxase en ondas a los hombros.—Peine tan grande como el viento solo podía peinar guedejas tan horribles: pero como comparó arriba el cabello a *Leteo,* añade aora el *Proceloso,* voz de tempestad en la mar y en los rios. Andavan casi juntos *viento* y *proceloso*... Aquí Don Luis imitó a Virgilio. Lib. I, *Aeneid.* hablando de Venus. *Dederatque coma diffundere ventis*... Dixo D. L. de la caça que *peinara el viento,* aqui, que el viento peinara las madezas."

En el magnífico estudio de Dámaso Alonso *La supuesta imitación por Góngora de la "Fabula de Acis y Galatea",* aparece transcrita la fuente de este pasaje, debida según consigna el egregio gongorista a la fina erudición poética de José María de Cossío. El pasaje pertenece a la *Fábula de Hércules y Onfalia* del Capitán Francisco de Aldana, y Dámaso Alonso se limita a consignar sus evidentes semejanzas con la representación gongorina de Polifemo, considerándolas como el producto de una tradición poética ya sedimentada en la segunda mitad del siglo XVI. En realidad, si bien es cierto que existe, por influjo de los modelos clásicos, un tópico representativo de gigante que la poesía del Renacimiento aplica indistintamente a Polifemo o a Atlante, a Hércules o Adamastor, también es cierto que ninguno de los modelos anteriores a Góngora ofrece una semejanza tan profunda como la que encontramos en los versos de Aldana: *Todas las obras* (Madrid, 1593):

cuando en el *mal peinado* y largo pelo
de la gran barba el fiero viento daba,
un estruendo hacía cual selva espesa
que animoso huracán desgaja y mesa.

(fol. 44.)

La monstruosa hipérbole de Aldana, que describe la barba de Hércules azotada por el viento, es a mi entender la fuente en que se

inspira la descripción gongorina del cabello de Polifemo peinado por el viento proceloso. Tal es también la tesis sustentada por José María de Cossío, según me comunicó en una conversación sobre este tema sostenida en Barcelona en junio de 1949 (1).

Inicialmente la alusión a los rígidos cabellos de Polifemo aparece ya en el libro XIII de las *Metamorfosis,* de donde proceden las múltiples versiones posteriores, deformadas gradualmente por la búsqueda constante de la originalidad dentro de la imitación. En efecto, en Ovidio se alude únicamente a que Polifemo, preso de amor por Galatea, intenta, para agradarla, peinar sus rígidos cabellos con un rastrillo de madera que hace las veces de peine:

Iam rigidos pectis rastris, Polypheme, capillos.
(Lib. XIII, 765.)

Que dice así en la traducción de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Ya con un rastro, *el pelo enerizado*
El fiero Polyphemo, y mal gigante,
Se peyna...
(fol. 149.)

Y en la versión de Pérez Sigler (Burgos, 1609):

Ya por mostrarse Polyphemo bello
con el rastro, la horca y el tridente,
adorna y *peyna el rústico cabello.*
(fol. 345 v.)

Véase la descripción del Orco en la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Es largo y alto, bien fornido, y gruesso,
Y qual cerdoso javalí vestido
De pelo duro, y aspero, y espesso,
Mas con vedijas ciegas retorcido.
(Canto segundo, f. 29.)

(1) Posteriormente a la redacción del presente trabajo, el eruditísimo José María de Cossío ha publicado su monumental estudio sobre las *Fábulas Mitológicas en España.* Espasa-Calpe, S. A. (Madrid, 1952), donde afirma que la descripción de Hércules puede contarse entre los antecedentes polifémicos que no es imposible que conociera Góngora. (Vid. Cap. VII, pág. 200.)

Giambattista Marino, en uno de los sonetos polifémicos de las *Rime* (Venecia, 1602):

> Cosi con aspra e rustica corteccia,
> *pettinandosi il crin* presso l'ovile,
> parla il ciclope, e poi di fior lo'ntreccia.
>
> (Son. 4, p. 165.)

Valdivieso, en la *Vida y Muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607), alude a las oscuras aguas del Leteo:

> El rio Leteo, absorto y olvidado,
> Suspender quiso la corriente *escura.*
>
> (XXIV, p. 204 a.)

> Llamados Icelón, Fauto y Morfeo,
> *Hijos de las tinieblas y el Leteo.*
>
> (XX, 220 b.)

2. **Undoso.**—El cultismo *undoso* aparece consignado por vez primera en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), pero su uso es muy frecuente en la poesía española del siglo XVI a partir de Garcilaso en la Elegía I de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

> hermosas moradoras del *undoso*
> Tormes...
>
> (Eleg. I, vs. 155-6.)

El gran divulgador de este cultismo es, sin embargo, Fernando de Herrera, que lo emplea repetidamente en diversas composiciones de *Algunas obras* (Sevilla, 1582) y antes ya en la *Canción en alabanza de la Divina Magestad por la Vitoria del Señor Don Juan,* publicada por vez primera en 1572, en el siguiente pasaje:

> ¡Venid! dixeron: y en el mar *undoso*...
>
> (v. 85, p. 8.)

Y en los siguientes pasajes de la edición herreriana citada:

Cual tempestad *ondosa*...
(Can. IV, v. 1746, p. 99.)

texieron en el claro, *undoso* seno...
(Can. V, v. 2220, p. 120.)

y tiernas perlas la ribera *ondosa*...
(Can. VI, v. 2760, p. 143.)

do se rompe la nove en mar *ondoso*...
(Eleg. VI, v. 2337, p. 126.)

rebossa, i salgan del *ondoso* seno...
(Eleg. VII, v. 2991, p. 154.)

Aparece también repetidas veces en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

ni en el *undoso* mar los animales...
(VI, p. 30 a.)

A orza iban cortando el mar *undoso*.
(VIII, p. 41 a.)

Tiene el *undoso* mar por paradero.
(XI, p. 56 b.)

Por el *undoso* mar y la agra tierra.
(XVII, p. 101 a).

Hasta el estrecho donde el agua *undosa*...
(XX, p. 106 a.)

Sulcando hacia oriente el mar *undoso*.
(XX, p. 107 b.)

Y se descubre sobre el agua *undosa*.
(XXI, p. 111 b.)

En el *undoso* mar burlado salto.
(XXIII, p. 127 b.)

Se encuentra asimismo en el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

Siguro te era el mar instable *undoso.*
(fol. 174 v.)

En *Todas las obras* (Madrid, 1593) del Capitán Francisco de Aldana:

Por los *ondosos* yermos de Neptuno.
(Tomo I, p. 31.)

Y en las *Rimas* de Lope de Vega (Madrid, 1602):

corre el Betis *undoso*...
(pág. 31.)

Góngora lo adopta ya en 1582, en uno de sus primeros sonetos, probablemente por influjo herreriano:

Vete como te vas; no dexes floja
la *undosa* rienda al cristalino freno.
(220, p. 459.)

3. **proceloso.**—Aunque no figura en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611 el cultismo *proceloso,* aplicado casi siempre a la mar o al viento, es corriente en la poesía española del siglo XVI. Aunque no fué usado, ni una vez siquiera, por Boscán y Garcilaso, lo encontramos ya en la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (Valencia, 1562):

movida de los vientos *procelosos.*
(Eleg. VII, t. I, p. 97.)

Aparece también en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Salta Aquilon con furia *procelosa*
(*Araucana,* p. 20 a.)

El *proceloso* bóreas mas crecido.
(*Araucana,* XV, p. 61 a.)

En la Epístola XII publicada por William I. Knapp en las *Obras poéticas* de Hurtado de Mendoza (Madrid, 1877):

O del mar *proceloso* y alterado.
(XII, p. 187.)

Pero que es, en realidad, la *Carta de Dido a Eneas* de Hernando de Acuña publicada ya en la primera edición de sus *Varias Poesías* (Madrid, 1591):

O del mar *proceloso* y alterado.
(pág. 174.)

Lo emplea Juan Rufo en *La Austríada* (Madrid, 1584):

Porque *del viento* la violencia dura
Las *procelosas* ondas levantaba...
(XX, p. 110 a.)

La nieve sacudida en remolinos
Vuela con *procelosos* torbellinos.
(IV, p. 23 b.)

Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (Lima, 1526):

Los vientos de sus cárceles salieron...
Que como tanto tiempo estuvo presa
Su furia *procelosa* y repentina.
(III, p. 366 b.)

Un *proceloso* y negro torbellino
Distinto de la noche, en su espesura...
(II, p. 361 b.)

Grande es la refracción, grande el ruido
Cuando los torbellinos *procelosos,*
Sacuden gruesos árboles frondosos
En el opaco bosque entretejido.

(III, p. 367 b.)

En el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

O si viesse los mares *procelosos*

(fol. 99.)

Lope, en *La Dragontea* (Valencia, 1598):

Mas nunca el mar soberbio y espumoso
Ha querido sorber naves ambriento,
Ni ha mostrado tan grave y *proceloso*
El campo de su líquido clemente.

(III, 192, p. 87.)

Francisco de la Torre, en la Egloga Sexta de *La Bucólica del Tajo,* escrita antes de 1595:

Suspendió los lugares peligrosos
de los rebueltos mares *procēlosos.*

(Egl. VI, p. 158, v. 23-4.)

Francisco de Medrano, en un soneto de sus *Diversas Rimas* (Palermo, 1617):

Y uno el Euro más turbio y *proceloso.*

(Soneto XXIII, p. 350 a.)

Góngora tal vez se inspiró en uno de los sonetos polifémicos de las *Rime* (Venecia, 1602) de Marino:

Piú volea dir, *ma procelloso un vento*
sorse, ché l' fier pastor d'ombra e di ghiaccio
cinse, e disperse i suoi sospiri accesi.

(Son. 13, p. 169.)

En lo que respecta al desorden del cabello, véase este pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio, en la lamentación de Apolo por el desdén de Dafne:

Spectat *inornatos* collo pendere capillos
Et: "quid, si comantur?" ait.

(Lib. I, 497-8.)

En las *Heroidas* de Ovidio, en la epístola de Safo a Faón:

Ecce, iacent collo sparsi *sine* lege capilli.

(Epíst. XV, v. 73.)

En la versión de Diego Mexía:

Mira esparcido por la espalda y cuello,
Sin artificio ni orden elegante,
Mi crespo, largo y nitido cabello.

(Epístola última, p. 369.)

Góngora, que acaba de comparar el cabello del cíclope a las oscuras aguas del Leteo, tal vez ha recordado también el siguiente pasaje de Garcilaso en la *Egloga Segunda,* donde alude a las Furias y demás divinidades infernales:

estuvo halagando las culebras
de las hermanas negras *mal peinadas.*

(vs. 944-45.)

Valdivieso, en la *Vida del Patriarca San Josef,* describiendo a la Envidia personificada en un monstruo:

Son las monstruosas desgreñadas hebras
del *mal peinado* horrífico cabello
Víboras ponzoñosas y culebras,
Que ondean encima del arado cuello.

4. **Un torrente es su barba impetuoso**
que —adusto hijo deste Pirineo—
su pecho inunda.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Prosigue metaforicamente la descripción de Polifemo. Torrente, es el arroyo, o corriente temporal, que se origina de alguna pluvia, y no de fuente, falta en el estío, y crece impetuoso en el invierno... Dixo nuestro Poeta en la Octava precedente, que era monte de miembros Polifemo; y assi le llama agora Pirineo, monte famoso, que divide a Francia de España. Dióle nombre, segun algunos Pirene, una donzella a quien forçó Hercules en este passo, y está allí sepultada; otros que Pir, que significa el fuego, o por los muchos rayos que caen en ellos, por ser altos; o por que segun Diod. Sicu. y otros autores, descuidándose en tiempos passados unos pastores del fuego que avian hecho para passar la noche, soplando el aire, se vino a encender la montaña, y por aver en ella muchas minas de plata, y oro, con la fuerça del fuego, se derritieron estos metales, y corrieron por la superficie de la tierra. Adusto, significa abrasado, y haziendo el Torrente hijo del Pirineo, con propiedad le llamó Adusto. SV PECHO INVNDA) Alaga. Quan propiamente aviendo dicho torrente, dixo inunda: porque para significar la copia y grandeza de la barba de Polifemo, no pudo hallar mejor frase, imitando el adagio Latino, *Torrens inundans,* que como refiere Martín del Rio. *Significat impetum et celeritatem, et copiam maximam utriusque vocis vi.*"

(fol. 327-327 v.)

Pedro Díaz de Ribas, en sus *Discursos Apologéticos por el estilo del Polifemo y Soledades,* escribe:

"Esta voz torrente significa copia y grandeça, i es adagio: *Inundat sicut torrens.*"

(fol. 185 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

"Prosigue en la alegoría, *el cabello era río, la barba torrente.* Es el torrente río que se despeña de los montes, con las avenidas, a este compara la barba del Cyclope... Llama a la barba *adusta,* atezada, abrasada de andar al sol y al aire... Don Luis

componiendo su oración de lo más culto de la Retórica llamole *Monte de miembros, torrente la barba.*"

(Notas 4-5, cols. 60-61.)

Aludiendo a la metáfora *deste Pirineo* y refiriéndose a los montes, Pellicer escribe sagazmente:

"Diodoro Siculo escribe que en ellos se encendió fuego por el descuido de unos pastores, que abrasó todo el monte, de modo que se derritieron las minas de plata, oro y plomo, en tanto grado que corrían arroyos de metal. Y en esta alusión llamó *adusto torrente hijo del Pirineo a la barba.* I así se llamaron *Pirineos* que suena abrasados... pero yo diera aún mejor derivación al *Pirineo* de D. L. *deste Pirineo:* deste *hombre grande.*"

(Nota 5, col. 61.)

El Licenciado Andrés Cuesta:

"Aviendo pues comparado a Polifemo a un monte, mui apropósito, dixo que la barba era como un torrente que baxava dél."

(fol. 306.)

También aquí se aparta Góngora del texto ovidiano y de todos sus imitadores renacentistas. Véase en Ovidio la barba hirsuta de Polifemo, descrita en el libro XIII de las *Metamorfosis:*

Iam rigidos pectis rastris, Polypheme capillos
Iam libet hirsutam tibi falce recidere barbam

(Lib. XIII, 764-5.)

Que Sánchez de Viana tradujo en estos versos (Valladolid, 1589):

Ya con un rastro el pelo enerizado
el fiero Polifemo, y cual gigante
se peina, *y ya la barba se ha cortado*
con corva hoz o cosa semejante.

(Lib. XIII, f. 149.)

Y Pérez Sigler (Burgos, 1609):

Ya por mostrarse Polifemo bello
con el rastro, la horca y el tridente,
adorna y peina el rústico cabello,
y con cuidado limpia el crudo diente,
con la hoz a la barba quita el vello.

(Lib. XIII, fol. 193.)

En la poesía italiana y española no aparece ni una vez esta grotesca hipérbole ovidiana, a pesar de la abundancia de imitaciones del tema polifémico. Lo corriente es la descripción de la enmarañada cabellera del cíclope, de su barba hirsuta y su abundante vello. Véase el pasaje correspondiente en las *Stanze per la Giostra* de Poliziano:

Gli omer setosi a Polifemo ingombrano
L'orribil chiome e nel gran petto cascono.

Y la servil imitación ovidiana de Ronsard:

Pour se faire plus beau, d'un rateau se peignoit
Et d'une large faulx la barbe se rognoit.

(pág. 338.)

En el Soneto II de las *Polifemeide* de Marino, publicadas en las *Rime* (Venecia, 1602):

Perch'io difforme sia, *perché pungente*
Habbia d'hispide sete il mento, e'l volto

(Son. II, p. 164.)

Es preciso tener en cuenta que las más de las veces, en la poesía italiana y española, se imita con preferencia este otro fragmento ovidiano en que se describe la cabellera y el vello del cíclope (ya citado supra), que concluye con esta solemne afirmación, mil veces repetida por la poesía del Renacimiento:

Barba viros hirtaeque decent in corpore saetae

(Lib. XIII, v. 850.)

Así aparece en Carrillo, en la *Fábula de Acis y Galatea* (Madrid, 1611):

Y quien no estar al hombre bien confiesa
El vello grueso y duro y barba espesa?

(Octava XXVII.)

Versión, como puede verse, casi tan fiel como las traducciones clásicas de Pérez Sigler (Burgos, 1609):

barba al hombre es decente, y el cabello,
y en el cuerpo tener áspero vello.

(fol. 348 v.)

Y la de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Y ansí esta bien al hombre ser velloso
La barba del varón es cosa llana,
Mostrar que es para mucho y belicoso.

(fol. 150 v.)

Versión que tal vez recordaba Lope en el pasaje polifémico de *La Circe* (Madrid, 1624):

Yo si que tengo crespa barba y yerta
como ha de ser en hombres belicosos.

(Canto II, p. 230.)

Véase la versión del tema en el *Corinto* de Lorenzo de Médicis:

S'io non son bianco, é il sol, ne mi sta male,
sendo io pastor cosí forte e robusto:
ma dimmi: un uom che non sia brun, che vale?
Se pien di peli ho io le spalle e il busto
questo non ti dovrebbe dispiacere,
se hai, quanto bellezza, ingegno e gusto.

(Vol. I, p. 308.)

En *L'Aminta* del Tasso:

Queste mie spalle larghe, e queste braccia
Torose e nerborute, e questo petto
Setoso, e queste mie vellute cosce
Son di virilita, di robustezza
Indizio...

(At. II, Scen. I, vs. 39-42.)

Que en la versión castellana de Jáuregui (Roma, 1607):

Estas anchas espaldas, estos brazos
De duros nervios, mi cerdoso pecho
Y vedijudos muslos, son indicio
de mi viril y poderoso esfuerzo.

Barahona de Soto, al describir a Orco en *La Angelica* (Granada, 1586), insiste también en su áspera cabellera y frondoso vello:

Es largo y alto, bien fornido y grueso,
Y, cual cerdoso jabalí, vestido
De pelo duro y áspero y espeso.

(Canto II, fol. 45.)

Alude también a la barba:

La vedijosa barba y negra frente
Con sus hermosas manos le regala.

(Canto III, fol. 50.)

Y al vello que cubre sus miembros:

Y si cerdoso, como ves, me hallo
Aun esto es causa de que mas presuma.

(Canto III, fol. 54 v.)

La verdadera fuente la señaló ya certeramente Díaz de Ribas en sus Comentarios: "El Stillani en la Canción de Polyphemo", p. 185 vuelto del ms.:

Mira in loco del cor l'ampio torrente
Ch'e la lui nasce, et la mia fascia inonda.

Esteban Manuel de Villegas, al traducir muy libremente el Idilio VI de Teócrito, imita el pasaje gongorino en *Las Eróticas* (Nájera, 1617):

No peyno crin, no cejas alcoholo,
pero de barba y crin hago un torrente,
que desgajo por espalda y pecho,
con ser inmenso mar, les vengo estrecho.

(Tomo I, p. 407.)

El Tasso, describiendo a Plutón, en *La Gerusalemme liberata* (Parma, 1581):

> Gl'involve il mento, e sull'irsuto petto
> Ispida e folta la gran barba scende;
> E in guisa di voragine profonda
> S'apre la bocca d'atro sangue immonda.
>
> (IV, 7.)

Es preciso tener en cuenta, sin embargo, que la imagen aparece ya en los *Fastos* de Ovidio:

> Ecce, velut torrens undis pluvialibus auctus,
> Aut nive, quae Zephyro victa tepente fluit,
> Per sata, perque vias fertur, nec, ut ante solebat,
> Riparum clausas margine finit aquas...
>
> (Lib. II, 219-22.)

Modelo del Tasso en el pasaje citado de la *Gerusalemme*.

No hay que olvidar que el precedente de estos ejemplos que aparece en el *Orlando furioso* de Ariosto: al describir el llanto y las congojas y lamentos de Sacripante:

> Sospirando piangea, tal ch'un ruscello
> Parean le guancie, e'l petto un Mongibello.
>
> (I, 40.)

En lo que se refiere a la hipérbole desmesurada por la que Góngora llama al torrente de la barba de Polifemo *adusto hijo desde Pirineo*, es decir, de esta montaña abrasada, téngase en cuenta que pudo recordar el siguiente pasaje de *La Arcadia* (Madrid, 1598):

> aquellas nevadas sierras
> los volcanes sicilianos,
> *como el Pirene español*
> *corriente plata abrasado.*
>
> (Lib. I, p. 70.)

Ya Garcilaso, en la Egloga II de sus *Obras* (Barcelona, 1543), había descrito los Pirineos en los siguientes términos:

Los monstes Pirineos, que se estima
de abajo que la cima está en el cielo,
y desde arriba el suelo en el infierno.

(Egl. II, vs. 1433-5.)

Véase la alusión clásica a los Pirineos en el *De Bello Punico* de Silio Itálico:

... Nemoroso uertice celsus
Adparet collis, fugiuntque in nubila siluae
Pyrenes...

(Lib. XV, 176-8.)

Y en la *Ora Maritima* de Festo Avieno:

Inter ferarum lustra ducebant diem
qua piniferae stant Pyrenae uertices...

(vs. 555-6.)

El mismo Góngora, en una composición de 1612 *Para un libro de Torner de Prado,* alude ya al *Pirineo adusto:*

Hasta el hombro robusto
del español Atlante,
del muro de diamante
del Pirineo adusto...

(vs. 20-23, p. 609.)

El cultismo *impetuoso* figura en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611, pero su empleo en la poesía castellana es mucho más antiguo. Aparece ya en *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia, 1559):

"el *impetuoso* y turbio río..."

(Lib. II, p. 88, r. 20.)

"que este *impetuoso* arroyo..."

(Lib. II, p. 93.)

"iba un *impetuoso* arroyo."

(Lib. III, p. 131, r. 6-7.)

En la canción *Al Señor Don Juan de Austria* de Fernando de Herrera, *Algunas Obras* (Sevilla, 1582):

i todo *impetuoso*
el grande muro rompes presuroso.

(vs. 1699-1700, p. 97.)

Y en la Elegía VI del Libro I de la edición de sus *Versos* (Sevilla, 1619):

Sirvo más al dolor *impetuoso*
i a la infelice suerte de mi estado...

(Lib. I, Eleg. VI, v. 13-14.)

5. **Su pecho inunda.**—Pellicer anota en las *Lecciones Solemnes:*

"Ya en alcance D. L. de su alegoría, llamó torrente a la barba, ahora dice que inuda el pecho, que eran tan larga que le llegaba al pecho."

(Nota 6, col.. 62.)

Ariosto, en el *Orlando furioso,* describe el llanto que inunda las mejillas, hipérbole que implícitamente contiene su típica alusión al río de lágrimas:

E con più vena fuor delle palpebre
Le lacrime inondar per le mascelle.

(XXIII, 46.)

Es evidente que también tuvo presente los siguientes versos del mismo *Orlando,* en donde, describiendo el llanto de Sacripante, nos dice que sus mejillas parecían un arroyo y su pecho un Mongibello, es decir, un volcán:

Sospirando piangea, tal ch'*un ruscello*
Parean le guancie, e'l petto un Mongibello

(I, 40.)

Góngora refunde las ideas que le sugieren los pasajes precedentes con el modelo inmediato de su inspiración, que son estos versos del *Polifemo* de Stigliani:

> Mira invece del cor *l'ampio torrente*
> *che del cor nasce, e la mia faccia innonda.*

Fuente señalada ya por Díaz de Ribas en sus Comentarios inéditos: "El Stillani en la canción del Polyphemo" (f. 185 v.). Téngase en cuenta que también Stigliani alude al torrente de lágrimas que derrama el cíclope y que inunda su rostro. Es, pues, evidente que el Ariosto es el primer modelo y el creador de una imagen que Góngora, con su típico proceso de deformación deliberada, ha recreado de una manera original y nueva. Es casi seguro que la identificación del cíclope con el Pirineo, arquetipo de un alto monte, le ha sido sugerida por el pasaje de Ariosto en que compara el pecho de Sacripante al Mongibello. Por otra parte, la alusión al río de lágrimas que se derrama sobre el pecho es característica del Ariosto. Véase este otro pasaje del *Orlando furioso* en que describe el llanto del héroe:

> Giu dagli occhi rigando per le gote
> *Sparge un fiume di lacrime sul petto.*
>
> (XXIII, 122.)

Es típico del Ariosto en el *Orlando* aludir a la barba que inunda el pecho:

> Quel veccio, *la cui barba il petto inonda,*
> Veloce sí che mai nulla l'impaccia...
>
> (XXXV, 18.)

Es posible que Góngora haya extraído una sugerencia de su imagen de los siguientes versos de la *Gerusalemme Liberata* del Tasso:

> Come in torrente da l'alpestri cime
> Soglion giú *derivar* le nevi sciolte,
> Cosí correan volubili a veloce
> Da la sua bocca le canore voci.
>
> (XX, 13.)

Si se tiene en cuenta que Góngora parte inicialmente de una identificación del cíclope con un monte, es muy posible que las imágenes de un río o de un torrente de lágrimas que inunda el pecho se hayan sumado a la imagen de un torrente despeñado desde las altas cimas de un monte. Que Góngora ha leído atentamente este pasaje lo demuestra la reminiscencia patente de uno de sus versos que aparece más adelante en la Octava 49, verso 391 (vid.).

También Marino, en uno de los sonetos de las *Polifemeide,* alude al llanto derramado por las vellosas mejillas del cíclope:

sparso di pianto le lanose gote
e di grossi sospir tutto fumante.

(Son. 14, p. 170.)

6. o tarde o mal o en vano
surcada aún de los dedos de su mano.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"La incuriosidad, desaseo, y aspereza del cabello, y barba ponderó bien nuestro poeta, no se que le igualasse Ovid. que pretendió esto mismo lib. 13. Met."

(fol. 327 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta: "Parece que miró el adagio tarde, mal y nunca." Pero tal vez Góngora tenía presente el siguiente pasaje de Garcilaso:

tenía figurada la ribera
de Estrimón, de una parte al verde llano,
y de otra el monte de aspereza fiera,
pisado tarde o nunca de pié humano.

(Egl. III, 123-126.)

Hurtado de Mendoza, en la *Canción I:*

Pues decir que se guarde
Es consejo importuno, *vano y tarde.*

(pág. 30.)

El adagio a que alude Pellicer aparece en el *Vocabulario de Refranes* de Gonzalo Correas (Madrid, 1924):

> "*Tarde, mal y nunca son tres malas pagas.*"
> (pág. 474 a.)

La idea tal vez está inspirada en el siguiente pasaje de los *Fastos* de Ovidio:

> *Ille manus mulcens propexam ad peciora barbam*
> (Lib. I, v. 259.)

"Acariciando con la mano la barba peinada hasta el pecho."

7. **sulcada.**—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta:

> "*Sulcada aun de los dedos de su mano,* peinada que como ha dicho que es *torrente,* dize aora *sulcar,* propio de la agua que la sulcan los navios."
> (Nota 8, col. 62.)

Ahora bien, el cultismo *sulcar* aparece ya consignado en esta forma en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611): "Sulcar. Hazer sulcos, latine *sulcare*" (pág. 947 b.) como latinismo evidente. Es casi seguro que Góngora utilizó la forma culta *sulcar* en vez de *surcar* como transcribe el texto del manuscrito Chacón. Pellicer y Salcedo aceptan sin comentario alguno la primera forma que, como hemos visto, registra Covarrubias. Por otra parte, los poetas cultos del siglo XVI y primeros años del XVII emplean siempre dicho cultismo en la forma *sulcar.* Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje de Juan Rufo en *La Austríada* (Madrid, 1584):

> *Sulcando* hacia Oriente el mar undoso.
> (XX, p. 107 b.)

Y de Francisco de Medrano en el Soneto XXIII de sus *Diversas Rimas* (Palermo, 1617), anteriores a 1607, fecha de su muerte:

> Tu *sulcas* ¡oh Santiso! el mar furioso...
> (Son. XXIII, p. 350 a.)

OCTAVA IX

No la Trinacria en sus montañas, fiera,
armó de crueldad, calzó de viento,
que redima feroz, salve ligera,
su piel manchada de colores ciento:
pellico es ya la que en los bosques era
mortal horror, al que con paso lento
los bueyes a su albergue reducía,
pisando la dudosa luz del día.

(vs. 65-72.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Acaba de pintar D. L. el talle, el rostro, el semblante de Polifemo, y pasa luego al vestido, y para esso descrive la velocidad y valentía del Cyclope, pues no avia en las montañas de Sicilia fiera tan ligera ni tan brava, que no dexasse por despojos la piel; y la tigre que solia despedaçar los bueyes, quando al anochecer bolvia a su choça el pastor, esta le servia de pellico" (col. 63).

1. **No la Trinacria.**—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

"Trinacria es *Sicilia,* dicha assi de sus tres ἄκροις. Promontorios: *Pachino Lilybeo,* y *Peloro.* Assi Ovidio *lib. 4 Fast.* Plinio *lib. 3* c. 38."

(col. 63.)

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* repite lacónicamente las mismas palabras:

> "Assi se llama Sicilia por sus tres promontorios, Lilibeo, Pachino y Peloro."
>
> (fol. 328.)

Ovidio, en las *Metamorfosis:*

> Vasta Giganteis ingesta est insula membris
> *Trinacria* et magnis subiectum molibus urget.
> Aetherias ausum sperare Typhoea sedes.
>
> (Lib. V, 346-8.)

El mismo en ídem:

> terras tamen increpat omnes
> Ingratasque vocat nec frugum numere dignas,
> *Trinacriam* ante alias, in qua vestigia damni
> Repperit.
>
> (Lib. V, 474-77.)

Ovidio, en los *Fastos:*

> Terra tribus scopulis vastum procurrit in aequor
> *Trinacris;* a positu nomen adepta loci.
>
> (Lib. IV, 419-420.)

Claudiano, en *De raptu Proserpinae:*

> *Trinacria* quondam
> Italiae pars juncta fuit: sed pontus et aestus
> Mutavere situm: rupit confinia Nereus
> Victor, et abscissos interluit aequore montes,
> Parvaque cognatas prohibent discrimina terras.
> Nunc illam socia raptam tellure trisulcam
> Opponit natura mari;
>
> (Lib. I, 142-148.)

Ya en *El Laberinto* de Juan de Mena se designa con este nombre a Sicilia:

> Vimos a *Trinacria* con sus tres altares,
> Peloro, Pachino e más el Etneo,
> donde los fuegos insufla Tifeo.
>
> (Copla, 53 e-g, p. 33.)

Garcilaso, en la *Elegía I (Obras,* 1543):

Vos, altos promontorios, entre tanto
con toda la *Trinacria* entristecida
buscad alivio en desconsuelo tanto.

(vs. 166-168.)

Juan Rufo, *La Austríada* (Madrid, 1584):

Trinacria, sin debates porfiados.
Huelgue de ser contigo siempre a una.

(III, p. 16 b.)

Marino, en uno de los sonetos polifémicos de las *Rime* (Venecia, 1603):

Verrá, non andrà molto, e'l suo viaggio
fia che fermi in *Trinacria* astuto greco

(Soneto 6, p. 166.)

**2. en sus montañas fiera
armó de crueldad, calzó de viento.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

"Ninguna fiera armó en sus montañas Trinacria de crueldad, o calçó de viento."

(fol. 328.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta este pasaje como sigue:

"*Fiera armó de crueldad, calçó de viento,* entiéndese de la *tigre,* porque en ella concurren las señas de la crueldad y ferocidad, que dize Plinio *lib. 8, v. 19,* y las de la ligereza, que nota S. Isidoro lib. 12 *Orig.* c. 2. pues por esso la llaman tigre, por su ligereza: y assi por la velocidad llaman los Persas y Medos a la saeta *tigre:* y el rio *Tigris* se nombró assí por su rapidissima corriente: es dicción Armenia, según Varrón lib. 4 *de Ling. Lat.* Aquí notan a D. L. de inadvertido en poner *Tigres* en Sicilia, siendo su natural de Hircania; pero es facil la duda: pues sobre no aver autor que

diga lo contrario, fué achaque de Virgilio *lib. 1, Æn.* Poner ciervos en Africa, y de Pindaro dar cuernos a las ciervas, ni teniéndolos ellas, ni criándolos Africa."

(Nota 2, col. 65.)

El Licenciado Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo,* interpreta este pasaje del mismo modo:

"*Fiera.* Tigre, que este es el animal fiero que debaxo de tan elegante perífrasis entendió D. L.; en que devemos advertir que pudiendo poner otros animales escogió el más fiero y ligero."

(fol. 307 v.)

La fuente de este pasaje en su estructura estilística, en la perífrasis ambigua con que parece aludir al tigre, y en la localización de animales feroces en los montes de Sicilia, se encuentra en el siguiente pasaje del panegírico de Claudiano *De laudibus Stiliconis,* donde encontramos una descripción muy semejante de hazañas venatorias en las cumbres sicilianas:

Cyrnaeis Siculisque jugis venata virago
Nebrophone, cervos aliasque in vincula cogit
Non saevas pecudes, sed luxuriantis arenae
Delicias, pompam nemorum: *quodcumque tremendum*
Dentibus, aut insigne jubis, aut nobile cornu,
Aut rigidum setis, capitur; decus omne timorque
Silvarum.

(Lib. III, 314-320.)

"La virago cazadora Nebrophone, en las cumbres de Cyrna [nombre arcaico de la antigua Córcega] y de Sicilia, caza los ciervos y otras presas no feroces, delicias de la lujosa arena y pompa de los bosques, y captura cuantas fieras de dientes temibles, o de soberbia crin, de nobles cuernos o de erizadas cerdas, son gloria y terror de las selvas."

Este pasaje de Claudiano, no sólo le ha sugerido a Góngora la inclusión implícita de tigres, leones y jabalíes, y otros animales feroces

en la isla de Sicilia, sino incluso la perífrasis opulenta con que encubre, al igual que su modelo, el verdadero nombre de las fieras apresadas por el cíclope.

3. armó de crueldad.—Es muy posible que Góngora, al usar la expresión *armó de crueldad,* tuviese presente el pasaje de Ariosto en el *Orlando furioso,* o alguna de sus imitaciones posteriores:

Io sto in sospetto, e gia di veder parmi
Di chesti boschi orsi o leoni uscire,
O tigri o *fiere* tal, *che natura armi*
D'aguzzi denti e d'ugne da ferire.

(X, 29.)

Imitado por Juan Rufo en *La Austríada* (Madrid, 1584):

Naturaleza, madre diligente,
Gobernada por manos celestiales,
Armó de la defensa conveniente
Los brutos y feroces animales;
Dióles la fuerza, el cuerno, la uña, el diente
Por armas de su vida principales,
Correspondiendo con sutil destreza
A la gran condición de su fiereza.

(IX, p. 46 a.)

La idea aparece ya en Garcilaso, *Egloga II* (1543):

A ningún ave o animal natura
dotó de tanta astucia que no fuese
vencido al fin de nuestra astucia pura.

(Egl. II, vs. 308-310.)

El tema iniciado por Ariosto aparece de nuevo en una Canción del

Doctor Agustín Tejada de las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

Arman al fiero león las garras gruesas,
Cuerno al toro furioso,
Ligereza a la onza, fuerza al oso,
Uñas y pico al grifo, al lebrel presas,
Y al mortífero seno
De la sierpe cruel mortal veneno.
Mas al hombre, por ser más *cruel* y *fiero*
Que onza y león furioso,
Que sierpe, toro, grifo, lebrel, oso,
Naturaleza lo arma en ser ligero,
Veneno, cuerno, presas,
Fuerzas, uñas y pico, y garras gruesas.

(pág. 14 b.)

Recordando el primer verso en su andadura estilística y en su construcción por el Conde de Villamediana en el Soneto XXXVIII de sus *Obras* (Zaragoza, 1629):

No tiene el bosque en sus entrañas, Fiera
segura de las armas de su ira.

(pág. 91.)

Y la expresión "armó de crueldad" por Esteban Manuel de Villegas en la Oda XIII, de sus Eróticas (Nájera, 1618):

Pero ya que la suerte,
armada de crueldad con tantos daños.

(pág. 29.)

4. **calzó de viento.**—En la lengua poética de Góngora es más corriente la expresión *calzar plumas* (vid. Octava XVI, 127). En un madrigal de Pedro Espinosa se alude a los *pies de viento,* imagen relacionada con la metáfora de Góngora:

No alcancen a tus postas voladoras
Con *pies de viento* las sucintas horas.

(Madrigal III, p. 7.)

En un romance de 1620, muy posterior a la redacción del *Polifemo,* Góngora utiliza nuevamente la metáfora *calzar de viento:*

La diligencia *calzada,*
En vez de abarcas *el viento.*

(352, vs. 17-18.)

Es mucho más frecuente, para expresar la velocidad o ligereza en la carrera, la perífrasis *pisar el viento.*

En la lengua poética de Góngora, la metáfora *pisar el viento* es utilizada también para expresar la carrera veloz de un mancebo en la Soledad I. Esta expresión relacionada con el texto que ahora estudiamos procede de Valdivielso, en la *Vida del patriarca San José:*

Dijo el hermoso monstro, y mas ligera
que *el veloz viento que* soberbia *pisa.*

(I, 146.)

Al que *las plumas de los vientos pisa.*

(XVII, 207.)

Los aires mas delgados y suaves
vierten blandura, gozo y alegría,
písanle alegres las pintadas aves.

(VII, 163.)

Vemos, pues, que en Valdivielso pisar el viento o pisar el aire equivale a volar. Góngora identifica la carrera veloz al vuelo, en una identificación que es vulgar en nuestra lengua:

Besó la raya pues el pie desnudo
de el suelto mozo, y con airoso vuelo
pisó de el viento lo que del ejido
tres veces ocupar pudiera un dardo.

(I, vs. 995-998.)

Anteriormente, en una canción de 1600:

el noble pensamiento
por verte viste plumas, *pisa el viento.*

(388, p. 593.)

En la *Comedia del Doctor Carlino* de 1613:

Que fué paloma, i ia es cuervo
Mediante cierto vetun,
Por mis trazas *pisa el viento.*

(Act. I, vs. 503-5, vol. II, p. 143.)

5. **que redima feroz, salve ligera.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

"Esto es, que escuse perder la vida a manos de Polifemo, que excedía a todas en ferocidad y ligereza."

(fol. 328.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

"*Que redima feroz, salve ligera,* que se le escape con vida, o por pies, o por manos."

(Nota 3, col. 65.)

Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (Vocablos cultos de la "Soledad Primera"), el cultismo *redimir* del lat. *redimere,* aparece en esta forma en el *Calila e Dimna* (p. 128), en el Marqués de Santillana y el *Quijote,* y aparece consignado por vez primera en el diccionario de Palet (1604) y en el de Oudin (1616). En la forma *redemir* está consignado en el *Vocabulario* de Nebrija (Alcalá, 1492) y en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). A estos datos podemos, por nuestra parte, añadir los siguientes: En la forma *redemir,* aparece en Garcilaso *(Obras,* 1543):

antes, después del cuerpo *redemido.*

(Elegía I, v. 217.)

Pero ya *redimir,* en Hurtado de Mendoza, cuyas obras son anteriores a 1575, fecha de su muerte:

El poder de *redimir.*

(Carta I, p. 265.)

Si *redimiese* mi falta.

(Carta VIII, p. 322.)

En la misma forma aparece en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Por tí ha sido el estado *redimido.*

(III, p. 16 b.)

Y en la tercera parte de *La Araucana* (Madrid, 1589):

Dejar de *redimir* nuestra fatiga:

(XXXIII, p. 123 a.)

En la versión de las *Heroidas* de Diego Mexía, publicada en el *Parnaso Antártico* (Sevilla, 1608):

De la parca cruel ser *redimido.*

(Epíst. I, p. 4.)

Góngora usa por vez primera este cultismo en 1590, en la acepción de "rescatar":

De esta dura esclavitud
(hace un año por agosto)
me *redimió* su merced.

(33, p. 88, vs. 17-19.)

En el sentido de "salvar, librar, preservar", usado por Góngora en el presente pasaje del *Polifemo,* aparece también en la Octava LX, 4.475: *redimiendo de importunas aves.* El gran poeta lo había usado ya en esta acepción en el soneto *Para la cuarta parte de la "Pontifical" del Doctor Babia,* escrito en 1611:

hurta el tiempo y *redime* del olvido.

(314, p. 508.)

6. su piel manchada de colores ciento.—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "*Su piel manchada de colores ciento.* Aquí acaba de declarar ser la tigre en las manchas... Allí el *colores ciento,* está hiperbólicamente por *muchos,* no que tenga ciento, sino *muchos,* como Virgilio dixo del Iris que tenía mil colores."
>
> (Nota 4, col. 66.)

Por su parte, el Licenciado Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo,* escribe:

> "Entendemos esta octava del tigre, en quien fuera de la ferocidad i ligereza, concurre también tener la piel manchada."
>
> (fol. 308.)

Y aduce como prueba el siguiente verso de Ovidio, en las *Metamorfosis:*

> Tertia forma fuit *maculosae tigridis*
>
> (Lib. XI, 245.)

Fuente directa de casi todas las alusiones al *Tigre manchado* de la poesía renacentista. Por influjo de Séneca, en su *Tragedia Phaedra,* encontramos algunas alusiones en que se describe más exactamente la "piel listada" del tigre:

> Tunc *virgatas*
> India *tigres* decolor horret.
>
> (vs. 344-5.)

Imagen también usada por Silio Itálico en *De Bello Punico:*

> Caucaseam instratus *virgato corpore tigrim.*
>
> (Lib. XV, 342.)

E imitada por Angelo Poliziano en las *Stanze per la Giostra:*

> Ma *con pelle vergata* aspri e rabbiosi
> *I tigri* infuriati a ferir vansi.
>
> (Octava 86.)

Séneca, en otro pasaje de la tragedia *Phaedra,* alude a la piel "variada" del tigre, es decir, listada:

Tibi dant *variae pectora tigres.*

(v. 63.)

Expresión que recordaba, sin duda, Pedro de Oña en el *Arauco domado* (1596):

Ya corren la corcilla y el venado,
Ya se atraviesa *el tigre variado.*

(V, p. 374 a.)

Carcax *de piel de tigre variado,*
Que las plumosas flechas encerraba.

(XVII, p. 440 a.)

En la poesía española de los siglos XVI y XVII es, sin embargo, muy corriente la expresión ovidiana antes citada, por la que se alude a la piel manchada del tigre. Así aparece en *La Arcadia* de Lope de Vega (Madrid, 1598):

el tigre lleno de manchas
que algún caballo desea.

(Lib. I, p. 57.)

Y en este otro pasaje de la misma novela:

"Aquel robusto que, con aquel bastón de roble *y las pieles de manchados tigres...*"

(Lib. III, p. 142.)

También en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596):

¡Oh selvas, campos, riscos, peñascales,
Y vos, sus moradoras bravas fieras,
Manchadas tigres, pardos y panteras.

(VII, p. 389 a.)

Y en este otro pasaje del mismo poeta:

Iba desde el estribo a la cimera
De un tigre la manchada piel vestido.

(XVI, p. 434 b.)

Con posterioridad al *Polifemo* y por influjo de Góngora, la impropia designación de la piel de los tigres persiste en los poetas del Barroco. Así Calderón, en el auto sacramental *Los encantos de la culpa:*

> La Vista, *en tigre cruel*
> fué de la Envidia despojos,
> que este animal todo es ojos:
> bien lo publica *su piel*
> *manchada de ellos.*
>
> (vs. 391-395.)

Evidente confusión del tigre, de piel listada, con el leopardo, de piel manchada, confusión en la que incurrió claramente Lope en el siguiente pasaje de la *Jerusalén Conquistada* (Madrid, 1609):

> en una pía de remiendos llena,
> con más estrellas *que una tigre pintas.*
>
> (Lib. IV, p. 133, t. I.)

Es de suponer, pues, que Calderón, en *La Vida es Sueño,* alude también al tigre en aquellos versos famosos:

> Nace el bruto, *y con la piel*
> *que dibujan manchas bellas...*
>
> (vs. 133-134.)

Así lo entiende también Martín de Riquer, en su edición magistral del drama calderoniano (p. 60, n. 133-142).

7. **Pellico es ya la que en los bosques era mortal horror.—** Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

> "Pellico es ya de Polifemo la piel de la fiera, que era mortal horror."
>
> (fol. 319 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* nos da una lección distinta:

> "*Pellico es ya la que en los bosques era fiero terror.* Algunos M. S. leen *Pellico es del jayán la que antes era,* pero mejor lo primero. Los Antiguos tenían por gala vestirse de las pieles de los brutos que despedaçavan. A esto alude D. L... Y casi todos los classicos: y de *piel* se llamó *pellico* el *çamarro,* que traen los pastores, que dizen *melota,* por ir con toda la lana. Mucho alaba el siglo, en que los mortales se contentavan con tales vestidos."
>
> (Nota 5, col. 67.)

Góngora atribuye al tigre la condición feroz que Ovidio atribuía al cíclope:

nempe ille inmitis et ipsis
Horrendus silvis...

(Lib. XIII, 759-760.)

"Así, pues, él era cruel y horrendo a las mismas selvas."

Teniendo tal vez presente este pasaje, se inspira claramente en el fragmento ya citado de Claudiano en *De Laudibus Stiliconis,* en donde la virago Nebrophone captura en las cumbres de Sicilia cuantas fieras son pompa y horror de los bosques: *decus omne timorque Silvarum* (lib. III, v. 319-20). En la poesía clásica grecolatina, vestir la piel de un tigre es el máximo signo de fiereza.

Virgilio, en *La Eneida,* describiendo el atavío de Camila:

tigridis exuviae per dorsum a vertice pendent.

(Lib. XI, v. 577.)

En la versión de Hernández de Velasco:

La piel de un tigre por basquiña usava,
La qual le era tambien toca, i tocado.

(Lib. XI, p. 309, t. II.)

En *La Araucana* de Ercilla, el araucano Tulcomara viste una piel de tigre:

Tras él con fiero término seguía
El áspero y robusto Tulcomara,
Que vestido en lugar de arnés traía
La piel de un fiero tigre que matara...

(XXI, p. 81 a.)

8. al que con paso lento.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe, explicando este pasaje:

"Al labrador, que con passo perezoso"

(fol. 328 v.)

Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora,* el cultismo *lento,* que no figura en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611, ni, desde luego, en el *Vocabulario* de Nebrija (1492), aparece por vez primera consignado en el *Tesoro* de César Oudin (París, 1616) y después en el diccionario de Percival (1623). En textos medievales, el docto gongorista sólo lo encuentra usado por el Cartujano. Completando, como siempre, estos datos a través de los textos renacentistas, podemos afirmar que desde luego su uso es muy restringido en la primera mitad del siglo XVI, aunque aparece —una sola vez— en Garcilaso. Aparece, en efecto, en la Egloga II de las *Obras* (Barcelona, 1543) del gran poeta toledano:

y después de embarcado el remo *lento.*

(Eg. II, v. 1.611.)

En *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia, 1559):

las horas *lentas* o tristes.

(Lib. VI, p. 397.)

En las *Obras* de don Diego Hurtado de Mendoza, anteriores a 1575, fecha de su muerte:

Vese *lento* venir, claro y suave
(Epíst. VIII, p. 159.)

Y harto de pacer, *con paso lento.*
(Lamentación, p. 484.)

En la primera parte de *La Araucana* de don Alonso de Ercilla (1569):

Paréceles que es *lento* y espacioso.
(VII, p. 30 b.)

Y en la segunda parte del mismo poema (Madrid, 1578):

Diciendo así, *con paso tardo y lento.*
(XXIII, p. 88 b.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

El ir con pie de plomo *y paso lento.*
(VII, p. 40 a.)

En larga procesión *a paso lento.*
(X, p. 56 a.)

Mas todo su correr, *lento* o ligero.
(XI, p. 56 b.)

A parte donde el mar *lento* batía.
(XII, p. 64 a.)

Ya del zarpar se nota el remar *lento.*
(XX, p. 108 b.)

Mas con *lento* remar el mar abriendo.
(XXII, p. 122 b.)

En el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

ya con *lenta* carrera.

(fol 65.)

Y en la Egloga II de las *Rimas* de Lope de Vega (Madrid, 1602), probable modelo de este pasaje gongorino:

y tras el tardo buey *con paso lento,*
del campo al heno atento,
el labrador se volverá a su aldea.

(pág. 101.)

9. **los bueyes a su albergue reducía.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe, interpretando lacónicamente el sentido de la frase:

"Bolvía los bueyes a su albergue."

(fol. 328 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

"Este bolver con los bueyes el rústico está en Horacio lib. Epod. 2, casi del modo mismo."

(nota 6, col. 67.)

Se refiere al siguiente pasaje del *Beatus ille:*

Videre fessos uomerem inversum boues
Collo trahentes languido.

(Lib. I, II, 63-64.)

Véase en la traducción, bastante infiel, de Fray Luis de León:

Ver del arar los bueyes que volviendo
apenas se sostienen.

(vs. 63-64, t. II, p. 145.)

Salcedo propone, como fuente de este tema clásico de los bueyes que

regresan a su establo a la hora del crepúsculo, un pasaje no menos famoso de Virgilio en las Bucólicas:

> Aspice, aratra jugo referunt suspensa juvenci.
>
> (Egl. II, 68.)

Traducido en los siguientes versos por Fray Luis de León:

> Su obra ya los bueyes fenecida,
> y puesto sobre el yugo el lucio arado,
> se tornan...
>
> (Egl. II, v. 113-115, t. I, p. 277.)

Sin embargo, la fuente manifiesta de este pasaje, no percibida por ninguno de los comentaristas, se encuentra en los siguientes versos de las *Geórgicas* de Virgilio:

> Ipse, velut stabuli custos in montibus olim
> Vesper ubi e pastu *vitulos ad tecta reducit...*
>
> (Lib. IV, 432-33.)

Es evidente que Góngora tenía presente este pasaje virgiliano al redactar el verso que estamos estudiando, pues la expresiva imagen gongorina *los bueyes a su albergue reducía* es una versión literal en su sentido y estructura estilística del *vitulos ad tecta reducit* de Virgilio. Góngora se ha limitado a cambiar el tiempo del verbo, y a traducir *vitulos,* "terneros", por bueyes, conservando el verbo *reducere* en su acepción latina: "volver a conducir, guiar, llevar", lo cual da origen a uno de sus cultismos más característicos.

La estampa geórgica de los bueyes regresando a sus albergues al atardecer es muy corriente en la poesía renacentista. Véase Petrarca en el *Canzioniere:*

> veggio la sera i buoi tornare sciolti
> da le campagne e dai solcati colli.
>
> (L, p. 53.)

Boiardo, en los *Amorum libri:*

> Erto se leva lo aratore insano,
> E il giorno fugitivo intorno guarda,
> E scioglie il iugo a'bovi, che non tarda
> Per gire al suo riposo a mano a mano.
>
> (Lib. III, CLII, p. 104.)

En *La Austríada,* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> Volvían a su albergue los ganados,
> Y cada labrador se recogía
> A su estación humilde, deseoso
> De aliviar sus fatigas con reposo.
>
> (XVIII, p. 100 a.)

El tema es correntísimo en la poesía eglógica por influjo de Virgilio, en la que podrían citarse ejemplos innumerables.

10. reducía.— Si bien el cultismo *reducir* en la acepción de "volver a llevar" nos ha permitido identificar la fuente precisa de este pasaje gongorino, *Los bueyes a su albergue reducía,* procedente del verso virgiliano *vitulos ad tecta reducit,* no debe creerse que haya sido Góngora el primero en usar dicho cultismo. Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 63), señala su uso en la forma *reduzir* en el Marqués de Santillana. Juan de Mena y la *Celestina,* consignada ya en el *Vocabulario* de Nebrija (1492) y en el *Tesoro* de Covarrubias (1611). Y en la forma *reducir* en el *Origen y etymología de todos los vocablos* de Francisco del Rosal (1601) y en el *Quijote.* A los datos precedentes podemos añadir nosotros algunos ejemplos muy característicos de su empleo en la poesía española del siglo XVI a partir de Garcilaso en sus *Obras* (1543), que usa ya este cultismo en diversos pasajes de su lírica. En la Egloga II:

> y es *reducido* a más seguro puerto.
>
> (Egl. II, 103.)

En la Elegía II:

soy *reducido* a términos que muerte...
(Eleg. II, 101.)

En el Soneto XXXV:

han *reducido* a la memoria el arte.
(Son. XXXV, 5.)

En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Y en opresión la libertad *redujo*.
(I, p. 6 b.)

Y *reduciendo* a su opinión gran gente.
(I, p. 7 a.)

Cual de cabras montesas la manada,
Cuando a lugar estrecho es *reducida*.
(VI, p. 25 a.)

Le *redujo* a quietud y nueva enmienda.
(XII, p. 51 b.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Y *reducida* a término modesto.
(VI, p. 32 b.)

A *reducirse* casi al final daño.
(XI, p. 61 a.)

Que más cuerpos *reducen* a la tierra.
(XI, p. 61 a.)

Y a tan estrecho sitio *reducidos*.
(XIV, p. 76 a.)

En *La Galatea* de Cervantes (Alcalá, 1585):

y tú que puedes ya, después de muerto,
reduzirme a la vida.
(Lib. III, p. 168.)

y *reduzir* cien mil a la memoria.
(Lib. IV, p. 37, v. 19.)

de *reduzirme* al ser que ya he perdido.
(Lib. V, p. 106, v. 14.)

soy *reduzido* a nueva vida.
(Lib. V, p. 168, v. 9.)

Barahona de Soto, en la *Primera parte de la Angélica* (Granada, 1586)

Sobre esto a la memoria *reduzia.*
(Canto I, f. 10 v.)

El mismo, en la Egloga I:

Dar a la noche y *reducirla* clara.
(Egl. I, p. 796.)

En el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

ni *reduzir* a la razon yo agora.
(fol. 124 v.)

se puede *reduzir* al ser primero.
(fol. 127 v.)

Reduze los cansados tristes ojos
a mejor uso, pon silencio al llanto.
(fol. 185.)

11. **pisando la dudosa luz del día.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Al anochecer; entonces quando ni bien es dia, ni noche. Esta hora, que propiamente llamamos crepúsculo."
(fol. 328 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe, repitiendo casi literalmente el comentario de Salcedo, al que añade alguna nueva fuente:

> "*Pisando la dudosa luz del día,* al tiempo que ni bien es día, ni bien noche: imita a Seneca *in Hippol*... Esta *luz dudosa* o *crepúsculo,* es tanto de la noche, como de la mañana."
>
> (Nota 7, cols. 67-68.)

La fuente clásica, señalada simultáneamente por Salcedo y Pellicer, se encuentra en el siguiente pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio:

> Iamque dies exactus erat tempusque subibat,
> Quod tu nec tenebras nec posses dicere lucem,
> *Sed cum luce tamen dubiae confinia noctis.*
>
> (Lib. IV, 399-401.)

Pero Góngora pudo también tener presente este otro pasaje de las *Metamorfosis* no citado por los comentaristas:

> nebulae caligine mixtae
> Exalantur humo *dubiaeque crepuscula lucis.*
>
> (XI, 595-6.)

Que tradujo bastante fielmente Pedro Sánchez de Viana:

> Obscuridad y nieblas juntamente
> exhalan de la tierra lubricana,
> *de luz dudosa* y no muy evidente.
>
> (Lib. XI, t. I, p. 130.)

O el pasaje de Séneca, en la tragedia *Phaedra,* ya citado por Pellicer:

> quaerant rostro, *dum lux dubia est,*
> dum signa pedum roscida tellus
> impressa tenet.
>
> (vs. 41-43.)

Imitada de los textos clásicos que acabamos de mencionar, esta alusión a la *luz dudosa* del crepúsculo es muy corriente en la poesía rena-

centista. Así aparece en la Epístola II de Hurtado de Mendoza a Boscán:

Con la primera noche te retira
Y con *la luz dudosa* te levanta.

(pág. 108.)

En la Epístola VIII *a Don Simón Silveira* de Diego Hurtado de Mendoza:

Bien como cuando sale o se retira,
El rubio sol *en el dudoso día.*

(pág. 159.)

Fernando de Herrera, *Rimas Inéditas,* Egloga IV... (1578):

Tu, clara luna, *que con luz dudosa*
buelves a tu pastor, tu, piadosa...

(vs. 127-8, p. 194.)

En la epopeya portuguesa *Os Lusíadas* de Camoens (Lisboa, 1572):

Mas ja a *luz* se mostrava *duvidosa*
Porque a alampada grande se escondía.

(VIII, 44.)

Muy grata al Tasso en la *Gerusalemme* (1581):

Era nell'ora che par che'l mondo reste
Fra la notte e fra'l *di dubbio e diviso*

(IX, 14.)

Ancor *dubbia l'aurora,* ed inmaturo
Nell'oriente il parto era del giorno.

(XI, 19.)

Qui nell'ora ch'l Sol piu chiaro splende
E luce incerta e scolorita e mesta,
Quale in nubilo ciel *dubbia si vede,*
Se'l di alla notte, o s'ella a lui succede.

(XIII, 2.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

En esto el alba da *con luz dudosa*
indicio de la cierta y verdadera.

(II, 14 b.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Y ya por la noche parescia cercana
Y por los muchos que a mirallos vienen
Y a un menos *de la luz dudosa* tienen.

(Canto séptimo, f. 137.)

El Sol se fue a las ondas abaxando,
Y Tetis ya le estava rescibiendo,
Dexando al mar, y a su ysla peligrosa
Con *luz* qual del Aurora, *o más dudosa.*

(Canto quinto, f. 103.)

Góngora la usa también en las *Soledades* (1613):

Los raios anticipa de la estrella,
Cerulea ahora, ia purpurea guia
De los *dudosos términos* del día.

(I, 1070-1072.)

Soto de Rojas, en *Los Rayos del Faetón* (Barcelona, 1639):

Hechas quando *el crepúsculo dudoso*
A tesoros de luz abrio las llaves.

(*Rayo crepúsculo,* p. 297, Oct. I.)

Todavía lo recuerda Calderón en *La Vida es Sueño:*

hace mas tenebrosa
la obscura habitación *con luz dudosa.*

(I, 2, vs. 89-90.)

12. Pisando.— Sobre el uso de la expresión *pisar,* véanse algunos ejemplos:

Ercilla, en *La Araucana* (1569):

Pasó de Andalicán la áspera sierra,
Pisando la araucana y fértil tierra.

(I, p. 7 a.)

Barahona de Soto, en el soneto *Al Licenciado Jerónimo de Huerta, en su poema "Florando de Castilla"* (Alcalá, 1588):

Es esta voz que oiréis de un nuevo Apolo,
En las riberas que pisais nacido.

(XV, p. 693.)

Es muy posible, sin embargo, que Góngora se haya inspirado para su bellísima metáfora *pisando la dudosa luz del día* en alguno de los siguientes pasajes, vagamente afines:

Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (Lima, 1596):

Ya cuando su curtida y dura planta
Pisaba el rojo círculo de Oriente.

(I, p. 354 b.)

En la *Cristíada* de Fray Diego de Ojeda (Toledo, 1607):

Y aquellos que las plazas rutilantes
Pisan del alba roja, se aprestaron...

(II, p. 412 a.)

Recuérdese que Góngora creó una imagen análoga a la que estudiamos en los bellísimos versos de la *Soledad primera:*

entre espinas *crepúsculos pisando.*

(Sol. I, v. 46.)

OCTAVA X

Cercado es, cuanto más capaz más lleno,
de la fruta, el zurrón, casi abortada,
que el tardo Otoño deja al blando seno
de la piadosa yerba encomendada:
la serva, a quien le da rugas el heno,
la pera, de quien fué cuna dorada
la rubia paja y —pálida tutora—,
la niega avara y pródiga la dora.

(vs. 73-80.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"No ha menester mucho Oedipo esta estancia, que toda la gasta en el bastimento que traía en su çurron Polifemo, colmado de quantas frutas pueden guardarse para el invierno" (col. 68).

COMENTARIO

Pese a la tajante afirmación de Pellicer de que esta estancia "no ha menester mucho Oedipo" para descifrar su enigma, es evidente que por su complicada estructura sintáctica, es una de las de más difícil

interpretación de la fábula gongorina. Dejando aparte el problema de las variantes y corrección del texto en la segunda parte de la octava, problema que trataremos en la nota correspondiente, y ateniéndonos únicamente al texto de la versión definitiva, es precisa una lectura atenta para captar el sentido de la estrofa gongorina. En una hipérbole desmesurada propia de la exageración barroca, Góngora compara el zurrón de Polifemo a un cercado lleno de fruta:

> "El zurrón de Polifemo, cuanto más capaz, tanto más lleno, sirve de cercado a la fruta casi abortada —cogida antes de tiempo o sin madurar— que el tardío Otoño deja encomendada al blando seno de la piadosa yerba para que madure. La serba a quien el heno en que se guarda va llenando de arrugas; la pera conservada en la rubia paja que le sirve de cuna dorada, y que, pálida tutora que la custodia, la niega avara escondiéndola en su seno y la dora pródigamente al madurar."

En el magistral ensayo de Dámaso Alonso, *Monstruosidad y belleza en el Polifemo de Góngora* (p. 370-371), puede verse una interpretación sagaz y exhausta del sentido de la presente octava, que coincide con la nuestra redactada con anterioridad a su publicación.

En cuanto al tema de la cornucopia floreal que inicia Góngora en la presente octava y que comprende también la siguiente, posee una dilatada trayectoria en la poesía renacentista, cuyos orígenes deben buscarse en la opulenta enumeración frutal que Ovidio puso en boca de Polifemo en el libro XIII de las *Metamorfosis:*

> sunt poma grauantia ramos,
> Sunt auro similes longis in uitibus uuae,
> Sunt et purpurae; tibi et has seruamus et illas.
> Ipsa tuis manibus siluestri nata sub umbra
> Mollia fraga leges, ipsa autummalia corna
> Prunaque, non solum nigro liuentia suco,
> Verum etiam generosa nouasque imitantia ceras
> Nec tibi castaneae me coniuge, nec tibi deerunt
> Arbutei fetus; omnis tibi seruiet arbor.
>
> (Lib. XIII, 812-820.)

Véase el pasaje de las *Metamorfosis* en la traducción de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

Mil arboles, con ramas apandadas,
De frutas hermosíssimas posseo.
Y uvas como el oro, y coloradas,
Las unas, y las otras yo desseo
Para tí sola sean reservadas.
Que en solo contentarte me recreo
Tu misma con tus manos matadoras,
Podras coger maduras çarçamoras.
Las silvestres cerezas, las endrinas
Podrás cortar tu misma en la ribera,
Con otras generosas, y más finas,
Rosadas, y amarillas como cera.
Y si con tal marido no te indinas,
No faltarán castañas, a do quiera,
Ni el montañés madroño colorado,
Todo árbol le tendrás a tu mandado.

(Libro trezeno, fol. 150.)

En la versión de Pérez Sigler (Burgos, 1609):

... tengo de todas frutas muy cargados,
los árboles del peso desgajados.
En largas vides uvas tengo bellas,
semejantes al oro y coloradas,
para ti guardo Nympha estas y aquellas.
Tu con tus propias manos delicadas
cerezas cogerás, que hay muchas dellas,
ciruelas negras llevarás a haldadas,
y no sólo de aquestas abundantes
mas de otras a la cera semejantes.
Tendrás mucha castaña y colorado
madroño, por esposo me tomando...

(fol. 347 v.)

Camoens, en la descripción de la isla de Venus de *Os Lusíadas* (Lisboa, 1572), recordaba, sin duda, este pasaje ovidiano:

Mil arbores estão ao ceo subindo.
Com pomos odoriferos e bellos:
A larangeira tem no fruito lindo
A cor que tinha Daphne nos cabellos.

Encosta-se no chão que está caindo,
A cidreira cos pesos amarellos;
Os fermosos limões, ali cheirando,
Estão as virgineas tetas imitando...
Os dões que dá Pomona, ali natura
Produze diferentes nos sabores,
Sem ter necessidade de cultura.
Que sem ella se dão muito milhores:
As cerejas purpureas na pintura,
As amoras, que o nome tem de amores,
O pomo, que da patria Persia·veio,
Milhor tornado no terreno alheio.
Abre a romã mostrando a rubicunda
Cor com que tu, rubi, teu preço perdes;
Entre os braços do ulmeiro está a jocunda
Vide, c'uns cachos roxos e outros verdes.
E vós, se no vossa arvore fecunda,
Peras pyramidais, viver quiserdes,
Entregai-vos ao dano que cos bicos
Em vós fazem os passaros inicos.

(IX, 56-59.)

Aun cuando Camoens aprovechó, como vemos, la opulencia barroca de la enumeración ovidiana en su descripción de la isla de Venus, fué Luis Barahona de Soto el gran introductor del tema en la poesía española del siglo XVI. En su poema *Primera parte de la Angélica* (Granada, 1586) y en el episodio polifémico del Orco, inspirado en el *Orlando,* de Ariosto, pero de franca estirpe ovidiana, aparece la primera versión española renacentista de la opulenta cornucopia frutal creada por Ovidio en las *Metamorfosis,* con lo que inaugura una larga trayectoria de enumeraciones descriptivas de tipo pastoril y campestre, muy frecuentes en la poesía eglógica y en las fábulas ovidianas que Díaz Plaja ha llamado certeramente "bodegones poéticos" (1). Véase el pasaje a que aludimos de la *Angélica* de Barahona de Soto:

Y de árboles la inmensa muchedumbre
Que hinche y puebla aun este monte luengo
No sufre, con sus brazos extendidos,
Las frutas que los tienen opprimidos.

(1) G. Díaz Plaja. *El espíritu del Barrroco,* III, La sensualidad barroca, páginas 111-113.

Ni la ciruela endrina, o la melosa,
Que dizen que en color vence a la cera,
No la mas tiessa, larga y generosa,
Que, al sol enxuta, largo tiempo espera,
Ni la castaña o nuez, ni la preciosa
Guinda y cereza, y la bellota y pera,
Pueden faltarte, ni la almendra y higo,
Si con divino amor vives comigo.
Pues la zamboa dulce, y menos tierno
Membrillo agudo, y la peraza acerva,
El vil madroño, y dátil casi eterno,
Y la almezina y níspera, y la serva,
Y la açofeyía blanda, y como cuerno
Torcida la algarrova, y la proterva
Y armada piña, y la naranja, y lima,
Y cidra, que yo tengo en más estima.
Pues el durazno, alvérchigo y mestizo
Melocotón y prisco, y frutos ciento
(Qu'el fertil año en varios tiempos hizo)
No faltaran, y lo que es mas: contento.

(Canto III, f. 52 v.-53.)

Pese a la precedencia de Barahona de Soto, fué Lope de Vega el gran divulgador del tema en la poesía española del siglo XVI, en múltiples y exuberantes versiones que demuestran la predilección que sentía por el bodegón frutal la fácil musa lopesca. Fué José F. Montesinos, el excelente colector de la lírica de Lope el primero en notar la existencia de estos cortejos rústicos en la poesía lopesca. Montesinos señaló, en efecto, la aparición del tema en una comedia primeriza de Lope. *La pastoral* de Jacinto (vid. *Poesías Líricas II,* introducción, p. 25).

La avellana coronada
dentro en su cáscara hojosa
y la castaña sabrosa
de su tierno erizo armada.
Verde melón o amarillo,
la serba de heno cubierta,
la dulce granada abierta
con el pulido membrillo,
y cuando esas viñas subas
y de tu hacienda te acuerdes,
cogerás almendras verdes
entre moscateles uvas.

(Acto V, p. 661 a.)

Y la reaparición del mismo en la comedia *Los amores de Albanio e Ismenia:*

y estas huertas de frutas sazonadas:
la pulida manzana y verdes peras.
y las endrinas de color moradas
con mucha higuera que a su tiempo lleva
el tardo higo y la temprana breva.

(I, p. 23.)

En un romance de *La Arcadia* (Madrid, 1598), la canción *El gigante a Crisalda,* también señalado por Montesinos, aparece el desarrollo del tema en este primer período de la obra lopesca:

Las guindas rojas, maduras,
los madroños de las sierras,
donde el erizo en sus puntas
los ensarta como cuentas;
la castaña armada en balde,
los membrillos de las vegas,
que al miedo el color hurtaron
y la forma a las camuesas;
las uvas verdes y azules,
blandas, rojas, tintas, negras,
pendientes de los sarmientos
los racimos y hojas secas;
del almendro flor y fruto,
que uno sabe y otro alegra,
la endrina con la flor cana,
y la olorosa cermeña;
las nueces secas y verdes...
la pera, el níspero duro,
que se madura en la yerba,
la serba roja en el árbol,
y parda cuando aprovecha.
Guindas, madroños, castañas,
membrillos, uvas almendras,
endrinas, cermeñas, nueces,
peras, nísperos y serbas,
al tiempo que maduran te trujera
de incultos montes y labradas huertas.

(Lib. I, p. 56-57.)

La semejanza evidente de algunos versos de este romance con ciertos pasajes de las dos octavas gongorinas hicieron suponer a Louis Salembien *(Bulletin Hispanique,* 1929, XXXI) una imitación directa de este canto de *La Arcadia* por parte de Góngora. Para darse cuenta de la extraordinaria dificultad de precisar los múltiples modelos que ejercieron su influjo en las presentes estrofas gongorinas, vamos a señalar la trayectoria persistente del tema del bodegón frutal en la obra lopesca anterior a 1613. En efecto, el tema reaparece en *El Isidro* de Lope (Madrid, 1599), en un pasaje que ofrece iguales, si no mayores, coincidencias con el texto de Góngora:

tuvieras blancas cestillas,
no de toscas maravillas,
mas de frutas sazonadas
de estas huertas cultivadas
y de estas verdes orillas.

Almendras de los senderos
de estas viñas mal cercadas,
tiernas y apenas cuajadas,
los peruétanos primeros
o ciruelas más formadas.

Y entre la murta y lentisco
el albérchigo y el prisco,
cerezas y guindas rojas,
verde agraz y brevas flojas
de huerta, que no de risco.

El sol de León saliendo,
y entrando en la rubia Astrea,
vertiera el cuerno Amaltea
de la abundancia, cogiendo
cuanto la copia desea.

La verde pera en sazón,
con el escrito melón,
el durazno blanco, el higo,
y ya era cogido el trigo,
el rubio melocotón.

Luego el pomífero otoño
cuando ya la juncia arrancas,
te diera con manos francas
el colorado madroño,
verdes nueces y uvas blancas.

Los membrillos ya perfectos,
y los piñones secretos,
el níspero y serba enjuta,
la sangre de Tisbe en fruta
de los morales discretos.

La castaña defendida,
ya del erizo dejada,
y la madura granada,
la flor de nácar perdida,
la avellana coronada.

La zarzamora remota,
la acerola y bergamota,
que hace a las peras ventaja,
el níspero entre la paja,
y la rústica bellota.

La hortaliza, el nabo y col,
que madurando se arruga,
la hierba buena y lechuga,
y al pie de ella el caracol,
y en su acequia la tortuga.

(Canto sexto, p. 49-51.)

Aparece también en *La Angélica* de Lope (Madrid, 1604):

La granada, que el pecho se descubre;
el pulido limón y la manzana,
el membrillo desnudo por octubre,
la breva negra, la ciruela cana,
la nüez que en la cáscara se encubre,
el agrio pero de color de grana,
la avellana vestida, y entre hierbas
conservados nísperos y serbas.
Las dulces uvas, ya que en limpias eras
el haz atado el labrador afloja;
La camuesa amarilla y verdes peras,
La azufaifa bermeja y fresa roja,
la afeitada cereza y las primeras
guindas, que el tordo al madurar despoja;
el escrito melón y verde almendra
y cuantas frutas la gran madre engendra.

(Canto XII, t. II, p. 249.)

En el siguiente fragmento de la *Descripción de la Abadía. Jardín del Duque de Alba,* publicada en las *Rimas* (Sevilla, 1604):

Aquí tuvieras la manzana y pera,
aquella verde y esta matizada,
y la cermeña de color de cera,
cereza negra, y guinda colorada.
La cana endrina con su flor primera
y la castaña de su erizo armada,
el pálido membrillo, el verde higo,
y al madroño de piedras siempre amigo.

(pág. 111.)

Con claras reminiscencias lopescas, incluye una descripción análoga José de Valdivielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607):

Al tiempo cuando la cereza roja
Competir quiere con la tiria grana,
Y la afeitada guinda desenoja
Con lo acedo la cólera villana;
Cuando la turquí endrina entre la hoja
Se admira siendo moza en verse cana;
Cuando se tiñe el pero, y la cermeña
Al viejo verde a ser maduro enseña;

Al tiempo cuando la leonada mora
De la sangre de amor flujo padece,
Y el albaricoque rojo que el sol dora
Dos frutos juntos a su dueño ofrece;
Cuando el higo meloso azúcar llora,
Y la albérchiga dura se enternece;
Cuando el verde durazno canas peina,
Y la granada pechiabierta reina;

Al tiempo cuando la camuesa rubia
Hurta de la mañana los colores,
Y la común ciruela al sol se enrubia
Que azucara la pera en sus ardores;
Cuando pide la vid la fértil lluvia,
Y el *membrillo de acero* los calores,
Y el tiempo de su mano deja escrito
Al melón, que nos habla por escrito.

(Canto X, p. 175 b.)

Todavía aparece en la *Jerusalén Conquistada* de Lope (Madrid, 1609):

La cena se apercibe en pobre mesa,
Con negro pan y cándida cuajada,
Tan fresca que por ella se ve impresa
Mimbrosa encella en torno dibujada.
La roja y áurea hespérida camuesa
En su principio del dragón guardada;
Las dulces uvas en esparto seco,
Y el agua sin malicia en corcho hueco.

(XVI, p. 231.)

Y posteriormente al *Polifemo,* en la *Descripción de la Tapada* del mismo Lope de Vega (Madrid, 1621):

Aquí la roja guinda y verde pera,
el membrillo pendiente de la rama,
la manzana teñida en sangre y oro,
afrenta del hespérido tesoro.
La encarcelada nuez, y en el erizo
la robusta castaña y tierna almendra,
bárbaro al monte el níspero invernizo,
que no se ha de comer donde se engendra;
ciruela roja y de color pajizo,
donde el puro color el oro acendra,
con la morada endrina y su flor cana,
y en su verde camisa la avellana.
Aquí el melocotón dora el verano,
nieva el durazno, y la granada abierta,
émula del rubí, revienta el grano,
por el celoso pecho descubierta;
coral imita el azufaifo en vano,
y crece sin honor la higuera incierta,
el prudente moral, la serva enjuta,
paladia oliva, ya licor, ya fruta.

(pág. 92.)

Y, naturalmente, en el episodio polifémico de *La Circe* (Madrid, 1624):

Guardado tengo un limpio canastillo
de conservados nísperos y serbas,
y antes que llueva, el pálido membrillo,
para que dure entre olorosas hierbas.

(Canto II, f. 33 v.)

Es evidente que Góngora se ha inspirado directamente en los bodegones frutales de Lope de Vega, desde *La Arcadia* a *La Angélica,* para elaborar en las octavas X y XI del *Polifemo* que vamos a estudiar el suntuoso bodegón barroco que convierte el zurrón del cíclope en una cornucopia frutal.

NOTAS

1. **Cercado es, cuanto más capaz más lleno**
de la fruta el zurrón casi abortada.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe, a propósito de este pasaje:

> "En Andaluzia se llaman cercados de fruta los huertos pequeños donde ay solamente variedad de frutales; y assi nuestro D. L. para ponderar la grandeza y capacidad del çurron de Polifemo, le llama por alusion cercado, y aun quiere que le exceda."
>
> (fol. 329 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "Haze alusión al *cercado* de las huertas: *vallum* le llama el Latino y *vallado* el Castellano. Aquella *cerca* guarnecida de cambrones: y respeto de que se pone para guardar la fruta, era el *çurron* cercado, donde la guardava el gigante, o para significar la grandeza del çurron, le haze igual y mayor que el *cercado.*"
>
> (Nota 1, col. 68.)

A pesar de que los comentaristas no señalan fuente alguna a este verso, es evidente que si no en la desmesurada novedad de la hipérbole, en la idea de otorgar un zurrón a Polifemo, Góngora se ha inspirado en el siguiente pasaje del *Orlando furioso* de Ariosto, del cual se le ha escapado una reminiscencia de adjetivación en el calificativo de *capaz* que le acompaña, y que encontramos también en la descripción del zurrón del Orco:

> Un suo *capace* zaino empissene anco,
> Che gli pendea, come a pastor, dal fianco.
>
> (XVII, 32.)

Salcedo Coronel interpreta como sigue estos dos versos:

> "Cercado es de la fruta el çurron, mas lleno quanto mas capaz que los ordinarios."
>
> (fol. 329 v.)

Es muy posible que Góngora, al redactar este pasaje, y especialmente la idea: "*Cercado es... de la fruta*", tuviese presente en la memoria el famoso verso de Garcilaso:

> más que *la fruta del cercado* ajeno.
>
> (Egl. III, 306.)

2. De la fruta el zurrón casi abortada.—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "Es el *çurrón* una piel que cuelga del hombro, donde los pastores llevan su provisión... Llama D. L. *abortada* la fruta: porque era tanta cantidad (*rebosava* dize el Español) que antes de comella Polifemo se caía del çurron, o porque la cogia antes de tiempo, y por madurar, que esto es *abortada.*"
>
> (Nota 1, col. 69.)

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado:*

> "Casi abortada.—Apenas madura. Abortar viene el verbo Latino. *Aborior, intempestive ortus:* assi, por alusion llamó a la fruta abortada por no tener aun sazón."
>
> (fol. 330.)

El Licenciado Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo:*

> "Casi abortada.—o por estar tan lleno el zurron o (a qual me inclino mas) por averla cogido Polifemo antes que tuviera sazón."
>
> (fol. 313 v.)

El posible sentido de esta enigmática expresión está señalado sagazmente por los comentaristas, sin que las soluciones que propone sean

del todo satisfactorias. Téngase en cuenta que Góngora usa siempre el verbo *abortar* en el sentido de "producir", "dar a luz", prescindiendo del matiz exacto de esta expresión: "parir antes de tiempo". Así aparece en la *Soledad primera* (1613):

> Tantas al fin el arroyuelo, y tantas
> montañesas da el prado, que dirían
> ser menos *las que verdes Hamadrias*
> *abortaron las plantas.*
>
> (Sol. I, 259-62.)

Es evidente que en este pasaje Góngora usa el verbo *abortar* porque las Hamadríades eran *verdes,* única asociación manifiesta con el verdadero sentido de *abortar,* en un complicado juego mental que parece haber aplicado también a la fruta con mayor propiedad. En efecto, dada la extraordinaria continuidad de la lengua poética de Góngora, el verso *de la fruta el zurrón casi abortada* tiene que significar: "el zurrón es cercado cuanto más capaz, tanto más lleno, de la fruta casi verde producida por él". La desmesurada hipérbole de Góngora que convierte el zurrón de Polifemo en un cercado lleva implícita la idea de que es el mismo zurrón el que produce la fruta como un cercado, fruta casi abortada porque la produce casi verde, y también porque al derramarse el zurrón, colmado a rebosar, deja caer fruta verde y no madura, es decir, caída antes de tiempo: *casi abortada.*

En cuanto al cultismo *abortar,* derivado de *aborior, iri, abortus, sum,* figura en el Tesoro de Covarrubias de 1611 (voz Aborto, p. 30 a.) y fué censurado por Jáuregui (Antídoto, p. 166), pero no hemos podido encontrarle en ningún poeta del siglo XVI.

3. **... la fruta**
que el tardo Otoño deja al blando seno
de la piadosa verba encomenada.—Sobre el madurar frutos en la hierba, escribe Pellicer en las *Lecciones Solemnes:*

> "Es el otoño la quarta tempestad, o porción del año. Festo le llama *autumnus,* porque en él se aumentan las haziendas con

las miesses ya cogidas... Cógense en el Otoño muchas frutas que se maduran guardadas en la yerba caídas."

(Nota 3, cols. 69-70.)

Por su parte, Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

"Ay algunas especies de frutas que se cogen por el Otoño sin madurar, y se guardan entre yerva, donde se perficionan de todo punto. Llama tardo al Otoño, porque se coge en él esta fruta tardía."

(fol. 330.)

Lope de Vega, en el romance de *El gigante a Crisalda,* en *La Arcadia* (1598), alude a este uso rústico:

la pera, el níspero duro,
que se madura en la yerba.

(Lib. I, p. 57.)

Lope alude también a la costumbre de conservar la fruta entre hierba en el siguiente pasaje de *La Angélica* (1604):

La avellana vestida, y *entre hierbas*
conservados nísperos y serbas.

(t. II, p. 249.)

Y repite la imagen en el episodio polifémico de *La Circe* (Madrid 1624):

Y antes que llueva, el pálido membrillo
para que dure entre olorosas yerbas.

(Canto II, p. 231.)

En cuanto a la alusión a los frutos que aporta el Otoño, Góngora ha tenido presente alguna de las siguientes fuentes clásicas no advertidas por los comentaristas. En efecto, ya Ovidio, en el *Remedium Amoris,* alude a los frutos que ofrece el otoño al enumerar los dones de las estaciones del año:

Poma dat autumnus; formonsa est messibus aestas;
Ver praebet flores; igne leuatur hiemps.

(vs. 187-188.)

Por su parte, Horacio, en la oda *Diffugere niues,* alude también al Otoño que trae frutos al enumerar el paso de las estaciones:

Frigora mitescunt zephyris, uer proterit aestas,
Interitura, simul
Pomifer autumnus fruges effuderit et mox
Bruma recurrit iners.

(Lib. IV, Od. VII, 9-12.)

De estas fuentes clásicas proceden las alusiones a los frutos del Otoño que encontramos en la poesía castellana de la época. Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje de la *Vida del Patriarca San Joseph,* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Al rico Otoño rubio y colorado
que vierte frutas de su opimo seno.

(XVI, p. 203 a.)

Lope de Vega, en *El Isidro* (Madrid, 1599), alude también al Otoño en una clara reminiscencia horaciana:

Luego *el pomífero Otoño*
cuando ya la juncia arrancas,
te diera con manos francas
el colorado madroño,
verdes nueces y uvas blancas.

(Canto IV, p. 50.)

En cuanto al cultismo *tardo,* que Góngora aplica al Otoño en este pasaje, no figura en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), que registra únicamente *tardío* y *tardón,* pero es de uso corriente en la poesía castellana a partir de Garcilaso, en cuyas *Obras* (Barcelona, 1543) aparece solamente una vez:

con *tardo* paso y corazón medroso.

(Canción IV, v. 33.)

Lo encontramos también en la Epístola II, *A Boscán,* de Don Diego

Hurtado de Mendoza, impresa por vez primera con las *Obras* de aquél en 1543:

> Esparçiría tras los *tardos* bueyes.
> (Epíst. II, p. 112.)

Y en la Epístola III, *A Don Luis de Avila y Zúñiga,* del mismo Hurtado de Mendoza:

> Las ovejas del prado al *tardo* abrigo.
> (Epíst. III, p. 122.)

Aparece también en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569), obra en la cual es de uso muy frecuente:

> Los *tardos* corredores no volvían.
> (III, p. 12 b.)

> Vienen con *tardos* pies a prestas manos.
> (IV, p. 19 b.)

> Va con los *tardos* golpes previniendo.
> (IV, p. 20 a.)

> Vuestra *tarda* venida deseando.
> (VII, p. 29 b.)

> Con ronco son se mueve a paso *tardo.*
> (X, p. 41 b.)

> Estaba el *tardo* tiempo en esta vega.
> (XII, p. 49 a.)

> *tardo* para quien gusto está esperando.
> (XII, p. 49 a.)

Es ya de uso corriente en Fernando de Herrera, según lo demuestra una rápida lectura del texto de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

> las *tardas* olas con el cielo enfrena.
> (Eleg. I, v. 360, p. 25.)

el *tardo* passo muevo i voi cansado.
(Son. XXXV, v. 1196, p. 72.)

Mi bien, que *tardo* fué a llegar...
(Son. XXXVII, v. 1222, p. 74.)

i la pienso alcançar con *tardo* passo.
(Eleg. IV, v. 1477, p. 85.)

Asconde, *tardo* Bágrada en tu seno.
(Son. LX, v. 2273, p. 123.)

no puede regalar el *tardo* ielo.
(Eleg. VIII, v. 3234, p. 132.)

Muy frecuente también en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

No veis que en el correr os hará *tardos*.
(III, 19 b.)

Y el tiempo será *tardo* y perezoso.
(V, p. 29 a.)

Del breve cerco el *tardo* carro había
(XV, 82 a.)

Y a paso *tardo,* sin dejar contino.
(XXIV, 131 a.)

Se encuentra en el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

y la mirada de la *tarda* Muerte.
(fol. 146.)

Textos más que suficientes para probar que su ausencia del *Tesoro* de Covarrubias es una omisión puramente fortuita, y que dicho cultismo era de uso corriente en la poesía castellana desde mediados del siglo XVI.

4. **La serva, a quien le da rugas el heno.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, escribe, a propósito de este pasaje:

> "Va descriviendo que especies de frutas son estas que propuso por mayor. Y en primer lugar pone la serva, fruta conocida en España, cógese verde del árbol, y madura entre heno; y entonces se conoce que lo está cuando se vee arrugada."
>
> (fol. 330.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

> "La *serva* es fruta conocida *sorbum,* de *sorbendo,* porque se chupa y sorbe; o de *servando,* porque se guarda en paja, o heno, cogida verde para *dalle rugas,* o maduralla, que todo es uno... Dízese *rugas,* no *arrugas.*"
>
> (Nota 4, col. 70.)

Explicación tomada, una vez más, del *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), voz *Serval.* La idea de arrugarse al madurar, Lope la aplica en *El Isidro* (Madrid, 1599) a la col:

> La hortaliza, el nabo y col,
> *que madurando se arruga.*
>
> (Canto VI, p. 50-51.)

La alusión a madurar las serbas entre heno aparece ya en Lope, en este caso por mera coincidencia temática, pues no es seguro que Góngora conociese una obra juvenil de Lope como *La Pastoral de Jacinto:*

> *La serba de heno cubierta.*
>
> (Acto V, f. 661 a.)

Encontramos alusiones a las serbas en la canción de *El gigante a Crisalda,* en *La Arcadia* (1598) de Lope:

> *la serba roja en el árbol,*
> *y parda cuando aprovecha.*
>
> (Lib. I, p. 57.)

En *El Isidro* (1599):

El níspero y serba enjuta

(Canto VI, p. 50.)

En *La Angélica* (1604):

La avellana vestida, *y entre hierbas*
conservados nísperos y serbas.

(t. II, p. 249.)

En *La Circe,* posterior al *Polifemo gongorino* (1624):

Guardado tengo un limpio canastillo
de conservados nísperos y serbas.

(Canto II, p. 231.)

Y en Barahona de Soto, en el episodio polifémico de *La Angélica* (1586):

El vil madroño, y dátil casi eterno,
y la almecina y níspera *y la serva.*

(Canto III, p. 362.)

En cuanto a la primitiva versión de este pasaje gongorino, Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

"En algunos M. S. se lee la mitad desta estancia distintamente, y no se si diga mejor.

La delicada serva, a quien el heno
Rugas le da en la cuna, la opilada
Camuesa, que el color pierde amarillo
En tomando el azero del cuchillo.

En mondándola, aludiendo a la enfermedad de la opilación, contraída de comer barro, y de la mucha agua tan frecuente en las damas de España, para cuyo remedio es útil la *flor del azero,* o la *escama,* y el andar."

(cols. 70-71.)

El Licenciado Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo,* nos da también esta primera versión, tomándola de Pellicer:

> "Los cuatro últimos versos de esta octava advirtió Pellicer que se léen en algunos manuscritos así:
>
> La delicada serva a quien el heno
> rugas le da en la cuna, i la opilada
> Camuesa que el color pierde amarillo
> En tomando el acero del cuchillo.
>
> Por cierto elegantes, mas no llegan a los primeros, porque si bien los desentrañamos no dexaremos de hallar algunas cosas menos dignas del ingenio de D. L. i mui inferiores al artificio que se halla en los de arriba. Dice que el heno da rugas en la cuna de la serva, impropiamente por no decir falla. Porque aunque podemos dezir que el heno es cuna de la serva, usando de metáfora, no sé que podamos que el heno en la cuna da rugas a las servas. Si no es que entendemos que en las cunas de los niños se ponen a madurar las servas, i la metáfora del cuchillo, es más para entremés que para cosa de veras. Pudo ser que D. L. escriviesse assí al principio i después lo enmendase, mas io pienso que no son de D. L. estos versos."
>
> (fol. 313 v.)

Ya Alfonso Reyes, en su estudio sobre *Los Textos de Góngora* (B. R. A. E. Madrid, 1916, III, núm. 13 y 14), incluído en el volumen *Cuestiones Gongorinas,* Madrid, 1927, p. 37-89, demostró que esta corrección fué debida a la censura de Pedro de Valencia, que desaprobó categóricamente este pasaje en las siguientes líneas de su famosa carta:

> "... i no me diga que la camuesa pierde el color amarillo en tomando el azero del cuchillo..."

Vid. también sobre este pasaje: Dámaso Alonso, *Temas gongorinos,* II, *Góngora y la censura de Pedro de Valencia,* R. F. E., XIV, 1927, p. 353-356.

También alude Lope a la camuesa amarilla en el mismo pasaje de *La Angélica* (Madrid, 1604):

> *La camuesa amarilla* y verdes peras,
> la azufaifa bermeja y fresca roja.
>
> (t. II, p. 249.)

Es posible, sin embargo, que Góngora se inspirase inicialmente para la primera redacción de esta octava, en el siguiente pasaje de Valdivielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607):

Al tiempo cuando *la camuesa rubia*
Hurta de la mañana los colores...
Cuando pide la vid la fértil lluvia,
Y el membrillo *de acero* los calores.

(X, p. 175 b.)

En efecto, este pasaje del Valdivielso es el único precedente que hemos encontrado en la poesía española anterior a Góngora, en el que aparece en situación muy próxima la alusión a la camuesa y el juego de palabras en torno a la palabra acero, por cierto casi ininteligible. Ignoro francamente si Valdivielso, al mencionar *los colores de acero,* se refiere al acero incandescente, al rojo vivo, que se utilizaba para elaborar agua acerada, según explica Covarrubias en el *Tesoro* (Madrid, 1611):

"*Azerado.* Lo que está fortificado con el azero. Vino azerado y agua azerada, donde se echa un pedazo de azero, muy encendido, de que usan para algunos remedios medicinales."

(pág. 175 a.)

De ser así, como parece lógico, el pasaje aludiría a que el membrillo pide los más altos calores. La alusión podría, claro está, tener el sentido contrario, y referirse a la frialdad del acero, en cuyo caso Valdivielso aludiría a que el membrillo espera los primeros fríos. Sea como fuere, es evidente que el pasaje a que aludimos sugirió a Góngora el rebuscado juego de palabras en torno al color amarillo de las camuesas, idéntico al de las doncellas *opiladas,* que padecían la enfermedad de la *opilación.* El remedio para esta enfermedad era el "acero", agua medicinal llamada también "agua acerada", según hemos visto, acepción que Góngora utiliza simultáneamente al sentido normal, "el acero del cuchillo" que al cortar las camuesas les quita el color amarillo, de igual modo que el "acero" medicinal quita la amarillez a las doncellas opiladas. Por esto habla de "la opilada camuesa", *que el color pierde amarillo — en tomando el acero del cuchillo.* Aunque el juego de palabras

sea distinto, creo que la fuente de este pasaje gongorino, la sugerencia inicial en que se ha inspirado, es el texto de Valdivielso.

Posteriormente, Soto de Rojas, en la Egloga tercera del *Desengaño de Amor en Rimas,* recuerda estos versos del *Polifemo:*

La nispera y la serva,
que cada qual presume lo que tiene,
vendrán a que tu gusto las estrene:
olvidando la yerba
que en su vejez su madurez conserva.

(p. 180, vs. 18-22.)

Y en este otro pasaje, en el que es perceptible una reminiscencia formal de la primera versión gongorina:

la olorosa *camuesa* sin rezelo,
y el pero del Castillo,
que de mirarte se pondrá amarillo.

(p. 180, vs. 5-7.)

5. La pera, de quien fué cuna dorada la rubia paja.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe, a propósito de este pasaje:

"Ay mucha variedad de peras; de las que habla el Poeta, son de las bergamotas, que antes de madurar se cogen del árbol y se guardan entre paja. Llámala cuna, por continuar la metáfora que començó, aviendo llamado abortada la fruta, *por alusión al parto intempestivo.*"

(fol. 330.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

"*La pera, de quien fué cuna dorada, la rubia paja,* donde la encerraron en cogiéndola, para que se conservase... Entiéndese la que oy dezimos *bergamota,* de *Bergamo* ciudad de Italia, de donde se truxo."

(Nota 5, col. 70.)

Las alusiones a las peras son correntísimas en las enumeraciones frutales de la poesía española renacentista, pero en ninguna de ellas es posible encontrar un antecedente directo de la original metáfora gongorina. Ni en el pasaje polifémico de *La Angélica* de Barahona de Soto (1586):

Ni la castaña o nuez, ni la preciosa
Guinda y cereza, y la bellota *y pera.*

(Canto III, p. 362.)

Ni en *Los amores de Albario e Ismenia* de Lope de Vega:

La pulida manzana *y verdes peras*
y las endrinas de color moradas.

(Cit. por Montesinos.)

Sin embargo, en el romance de *El gigante a Crisalda,* en *La Arcadia* (1598), Lope alude ya a la costumbre de guardar frutos entre hierba:

la pera, el níspero duro
que se madura en la yerba.

(Lib. I, p. 57.)

Otras alusiones a las peras, carentes de interés para el tema que estudiamos, aparecen también: en la canción de Penalcio, en la misma *Arcadia:*

Aquí *la verde pera*
con la manzana hermosa,
de gualda y roja sangre matizada.

(pág. 73.)

En otro romance de *La Arcadia:*

la pera verde, olorosa,

(Lib. I, p. 255.)

En la *Descripción de la Abadía* de las *Rimas* (Sevilla, 1604):

Aquí tuvieras la manzana y *pera*
aquella verde y esta matizada.

(pág. 111.)

En *El Isidro* (Madrid, 1599):

La verde pera en sazón,
con el escrito melón.

(Canto VI, p. 50.)

Es posible, sin embargo, que la inspiración de este pasaje gongorino proceda de los siguientes versos de *El Isidro* de Lope:

La zarzamora remota,
la acerola y *bergamota,*
que hace a las peras ventaja,
el níspero entre la paja,
y la rústica bellota.
La hortaliza, el nabo y col,
que madurando se arruga...

(Canto VI, p. 50-51.)

Téngase en cuenta, sin embargo, que Góngora había aludido ya a la costumbre de guardar frutas entre la paja, en el siguiente pasaje de una letrilla escrita en 1595, en la que hace un juego de palabras análogo al del acero del cuchillo:

Canónigos, gente gruesa
que tienen a una cuitada,
entre viejas conservada,
como entre paja camuesa.

(108, p. 308.)

El tema aparece todavía en Soto de Rojas, en la *Egloga tercera* ya citada:

La cermeña olorosa,
que de los gustos símbolo parece;
la *pera* que hortelanos enriquece...

(p. 178, vs. 15-17.)

6. y pálida tutora.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, escribe:

"En su mayor edad, digámoslo assí. Tutor se llama aquel que tiene jurisdicción y potestad en uno para defenderle, quando por su edad aun no puede defenderse. Pálida, vale amarilla."

(fol. 330.)

Tutor es un cultismo jurídico registrado ya en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611. Es voz rarísimamente usada en la poesía española del siglo XVI y XVII antes de Góngora, hasta el punto de que sólo podemos aducir un ejemplo procedente de la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph*, de Valdivielso (Toledo, 1607):

El derramando risa le gorjea,
El Niño en su *tutor* la boca emplea.

(XIV, p. 193 b.)

Y este otro pasaje de la misma obra:

Dichosa tú, que fuiste su privanza,
Su *tutor*, ayo, amigo y compañero.

(XXIV, p. 240 b.)

7. La niega avara y pródiga la dora.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, explica cómo sigue el sentido de este pasaje:

"*La niega avara* / Propio oficio del tutor, no la consiente sacar de su seno.—*Y pródiga la dora* / Le dá en su madurez el color amarillo, y por esta causa dize, que la dora."

(fol. 330.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes*, escribe, interpretando lacónicamente el sentido: "La recatea avarienta, y la dora liberal" (Nota 6,

col. 70). El cultismo *pródigo,* registrado ya en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611):

> "*Pródigo.* El despediciador de la hazienda, que la gasta sin orden, quando, como y con quien no deve, *latine prodigus.*"
>
> (pág. 883 p.)

Aunque es de uso corriente en la época, en el sentido de "dadivoso, liberal", este cultismo no se encuentra ni una sola vez en Garcilaso *(Obras,* 1543), en *La Diana* de Montemayor (1559) ni en *Algunas obras* de Herrera (1582), como tampoco en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569). Aparece en un soneto de Baltasar de Alcázar, verosímilmente anterior a 1606:

> *Pródiga* en tus palabras halagüeñas.
>
> (Soneto XI, v. 3, p. 33.)

Y en la Egloga I de las *Rimas* de Lope de Vega (Madrid, 1602):

> y para ser más *pródiga* contigo.
>
> (Egl. I, p. 91.)

Lo encontramos también en la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* de Valdivielso (Toledo, 1607):

> Y al *pródigo* el piadoso y tierno padre.
>
> (XXI, p. 229 a.)

OCTAVA XI

Erizo es, el zurrón, de la castaña;
y —entre el membrillo o verde o datilado—
de la manzana hipócrita, que engaña
—a lo pálido no: — a lo arrebolado;
y de la encina —honor de la montaña
que pabellón al siglo fué dorado—
el tributo, alimento, aunque grosero,
de el mejor mundo, de el candor primero.

(vs. 81-88.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"No contento con aver llamado al çurron arriba *cercado* de la fruta, le llama agora *eriço* de la castaña, por lo defendido que estava en el; y *eriço* tambien de la mançana, aludiendo a que cogía tantas el con la mano, como el *eriço* con sus puas. Añade también, que traía membrillos y bellotas" (col. 71).

SALCEDO CORONEL, en el *Polifemo comentado:*

"El zurrón es erizo de la castaña. Llámale assí, porque guardava esta fruta aun no madura. Quando la castaña está verde la cubre una corteza espinosa que se llama erizo. Dize Laguna sobre Dioscor. lib. I,

c. 122, que naturaleza proveyó fuessen cubiertas las castañas con el erizo espinoso, en tanto que estavan verdes, porque las aves no las comiessen, ni animal alguno las tocasse por ser dañosas a los pulmones... Es también el çurron erizo del membrillo verde, o datilado, y de la mançana. En el primer verso desta octava, aludió el Poeta a la túnica espinosa de la castaña que se llama erizo; en estos despues al animal que se llama assí; el qual en Otoño recoge providente las mançanas, y otras frutas, y rebolviéndose en las que están caídas, clavándolas en sus espinas, las guarda en los huecos de los árboles... Es assí mismo el zurrón erizo; esto es, guarda también el zurrón el fruto de la encina, honor de la montaña, que fué pavellón al siglo dorado" (f. 330 v. 331).

COMENTARIO

El análisis e interpretación de la presente octava, considerada como la piedra de toque por los comentaristas del seiscientos, constituye un ejemplo característico de las dificultades que entraña el violento hipérbaton de la sintaxis gongorina. Alfonso Reyes, iniciador y maestro de la moderna erudición gongorina, hizo notar certeramente que esta estrofa puede servir como ejemplo clásico del hipérbaton en la lengua poética de Góngora y que ya en el siglo XVII los discípulos y comentaristas del poeta contendían en el común empeño de construirla correctamente (1). Alfonso Reyes extrae esta conclusión del siguiente comentario de Pellicer en las *Lecciones Solemnes:*

> "*Y de la enzina honor de la montaña, que pavellon al siglo fué dorado, el tributo.* Que traía *bellotas,* que es el tributo que da la enzina. Muchos doctos advirtieron a D. L. que emendasse este verso, porque dize arriba, que el *çurron* era *eriço* de la *castaña,* y de la *mançana:* y agora dize de la *enzina,* y suena que era *eriço del arbol:* porque aquell *de* avia de estar con *el tributo, del tributo:* en el çurron no venia la *enzina,* sino la *bellota.* Nunca lo quiso dar segunda esponja D. L. yo cumplo con advertillo."
>
> (Nota 4, col. 73.)

(1) Vid. Alfonso Reyes, *Cuestiones Gongorinas,* Madrid, 1927. *Los textos de Góngora. Apéndice Núm. 1,* págs. 77-79.

Y como ejemplo de lo muy debatido que fué en el siglo XVII el insoluble enigma de esta octava, planteado ya por Pellicer, transcribe un curioso pasaje de Angulo y Pulgar, en una de sus *Epístolas Satisfactorias,* dirigida al docto Cascales, en la que asegura que no sólo se equivocó el gran humanista murciano al censurar el hipérbaton gongorino, sino que ni siquiera dió con el caso típico:

> "Ni encontró V. m. con la más dificultosa rima. ¿Quiere verlo? Pues embíeme construyda la octava deste poema. Pero ha de ser sin añadir ni quitar, ni suplir parte alguna de las que tiene la oración. Dize assi: pintando la grandeza del çurrón de Polifemo y la confusa mezcla de frutas que en él traía [aquí transcribe la octava núm. 11]. Tan difícil es, que don Joseph Pellicer de Salas —cuyo grande ingenio es muy conocido y cuya no menor erudición no menos embidiada—, en sus *Lecciones solemnes* y comento a esta fábula dixo (col. 73, núm. 4): [aquí el trozo de Pellicer arriba transcrito]. Hasta aquí don Joseph. Yo tengo por cierto que no ha menester nueva corrección el verso, según la construcción que yo le he dado y pedido a V. m."
>
> (fols. 8 y 8 v.)

Ahora bien, comenta Alfonso Reyes, "Angulo y Pulgar no descubre su secreto, y la estrofa sigue siendo un misterio de sintaxis que nadie ha conseguido aclarar". Para resolver este enigma indescifrable, el gran gongorista mejicano propuso en su magistral edición del *Polifemo* (Madrid, Biblioteca de Indice, 1923) una nueva puntuación del pasaje más oscuro de la octava, en la forma siguiente:

> y de la encina, honor de la montaña
> que pabellón al siglo fué dorado:
> el tributo, alimento aunque grosero,
> de el mejor mundo, de el candor primero.

En su ensayo *Mi edición del "Polifemo"*, publicado en la R. F. E., 1923, X, 3.º, e incluído posteriormente en el volumen ya citado de *Cuestiones gongorinas,* Alfonso Reyes explicó las razones de esta nueva puntuación, consistente en poner dos puntos después de *dorado:*

> "Resulta que el zurrón de Polifemo era el erizo —o animal fructívoro— de la castaña, de la manzana... y —según parece que quiso decir Góngora— *del* tributo de la encina, o sea de la

> bellota. Pero no dijo "*del* tributo de la encina", sino que dijo: "*el* tributo de la encina". Poniendo yo dos puntos en el número 6 de la octava, donde todos ponen una coma, ofrezco una interpretación nueva: supongo que Góngora ha dicho, tomando el todo por la parte, que el zurrón de Polifemo es erizo de la castaña, del membrillo, de la manzana y *de la encina;* y desprende los dos últimos versos: "El tributo, alimento, aunque grosero. Del mejor mundo, del candor primero", como si fueran un comentario explicativo y poético en que Góngora alude a la encina —que fué alimento del Siglo de Oro, del mejor mundo— y en que la palabra "tributo" vale por "atributo", porque la encina fué también el "atributo" de aquella edad."

Confieso sinceramente, pese a la inmensa autoridad del insigne gongorista, que esta interpretación me parece forzada e inexacta, por no decir innecesaria, pues introduce una exagerada complicación en el sentido y estructura sintáctica de esta octava, sin duda forzadísima e incorrecta por su violento hipérbaton, pero manifiestamente inteligible. Ya el Licenciado Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo* inéditas, había censurado duramente la incorrección gramatical de esta octava, diciendo que en ella aparecen

(págs. 252-253.)

> "no solo grandissimas impropiedades en el sentido, sino malísima colocación en la gramática y orden de nuestra lengua castellana, y más parecerán estos versos de alguno que procuró más estuviesen llenos de sílabas, sin cojear algún pie, que de conceptos y figuras, sin reparar en que hubiese en ellos concierto de palabras, que [no parecen] de un hombre tan cuidadoso en esto como don Luis, de quien se cuenta que se estaba en remirar un verso muchos dias... En el sentido se sigue un disparate, porque dice que el zurrón es erizo de la encina. Traslación digna, si no de lástima, de risa... En la gramática no hallo de qué verbo o nombre o participio pende aquella palabra "el tributo", cosa que debe ser en nuestra lengua muy mirada."

(fols. 314-315 v.)

Pero la solución que propone en aras de la corrección gramatical, sustituyendo el *de,* en el verso *de la manzana hipócrita...* por *da,* resulta totalmente inaceptable, tanto más cuanto que sabemos positivamente por el texto de Pellicer que Góngora no quiso nunca retocar este pasaje. Ahora bien, no existe motivo alguno para creer en la infalibilidad dog-

mática de Góngora en lo que se refiere a corrección sintáctica, ni tampoco vamos a descubrir ahora su tendencia innata al hipérbaton latinizante, más forzado e impropio del genio de la lengua que su prodigiosa maestría de poeta logró transmutar casi siempre en un puro artificio de belleza. Perdido en el laberinto sintáctico de esta octava, Góngora ha redactado el período más complejo y sinuoso, más lleno de incisos y paréntesis, de toda la fábula, y ha forzado hasta tal punto el hipérbaton en el último complemento del larguísimo período sintáctico, que ha originado un enigma aparentemente insoluble. Es evidente, sin embargo, dejando aparte la corrección gramatical, que el poeta cordobés ha querido decir en esta octava que el zurrón de Polifemo era "erizo de la castaña... y de la manzana... y del tributo de la encina", es decir, de la bellota. La puntuación más adecuada de la segunda parte de la octava, donde radica la verdadera dificultad sintáctica y semántica, debería ser la siguiente para facilitar la inmediata comprensión del lector:

y de la encina —honor de la montaña
que pabellón al siglo fué dorado—
el tributo, alimento, aunque grosero,
del mejor mundo, del candor primero

Esta puntuación, que deja entre paréntesis el inoportuno inciso acerca de la encina, honor de la montaña y pabellón a cuya sombra se cobijaban los habitantes de la Edad de Oro, ofrece la ventaja de asociar los dos elementos del tercer complemento de la oración *erizo es el zurrón,* separados por un hipérbaton típicamente gongorino: *y de la encina... el tributo.* Que esta expresión parece gramaticalmente incorrecta, es manifiesto y evidente, y ello fué observado ya por Pellicer y censurado duramente por Andrés Cuesta, aunque no impidió que los comentaristas percibiesen certeramente su sentido: Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* interpreta como sigue este pasaje, sin poner objeción alguna a su violenta inversión:

"Es assi mismo el zurron eriço; esto es, guarda tambien el zurrón el fruto de la encina, honor de la montaña, que fué pavellón al siglo dorado."

(fol. 331.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes*, explica también certeramente:

> "Que traía *bellotas*, que es el tributo que da la enzina."
> (Nota 4, col. 73.)

Ahora bien, esclarecido inequívocamente el sentido de la octava, ¿cabe afirmar de manera tajante que su estructura sintáctica es gramaticalmente incorrecta?

Vamos a ver en seguida que sólo lo es hasta cierto punto. Góngora ha querido decir, sin lugar a dudas, lo siguiente (suprimo los incisos que originan la aparente oscuridad del texto): "El zurrón es erizo de la castaña, y... de la manzana... y [de] el tributo de la encina". Añadimos el último [de], entre claudátores, para hacer más patente el sentido de la frase, pero es evidente que la elipsis de esta proposición llevada a cabo por Góngora no cambia el sentido de la oración y es, además, gramaticalmente correcta. En frases como: "El Doctor X es Profesor de Latín, y de Filología y Lingüística", es bien sabido que no usamos la preposición *de* para determinar el último complemento, y no la usamos tampoco en frases como: "la cesta está llena de manzanas, naranjas y limones". Es, pues, gramaticalmente correcto decir que "el zurrón es erizo *de* la castaña, y *de* la manzana y tributo de la encina", es decir, bellota, aun cuando la inoportuna inversión de esta última perífrasis en la octava gongorina *y de la encina el tributo* origina una confusión agravada por el hipérbaton que intercala un inciso de dos versos entre *y de la encina* y *el tributo*. En realidad, sólo en el caso de una contigüidad inmediata entre la primera *y*, *de la manzana, y de la encina el tributo,* sería lícita la extraña inversión de Góngora y la elipsis de la preposición *de* que tendría que acompañar *el tributo,* poniendo en lugar suyo con manifiesta audacia y confusionismo la *de* que aparece en *y de la encina,* cuyo régimen, como hemos visto, no depende de *erizo* (no dice "el zurrón es erizo *de* la encina") sino de *tributo* ("y el tributo *de* la encina"). Es ésta la única explicación gramatical y lógica que es posible encontrar al sentido evidente de este pasaje, ya entendido por los comentaristas, y que un excesivo prurito de corrección de los gramáticos corre el riesgo de violentar e interpretar erróneamente. Es preciso reconocer, por una vez al menos, que vemos muy

claro lo que Góngora ha querido decir, pero que lo ha dicho francamente mal, forzando con la inoportuna inversión y el violento hipérbaton el genio y la estructura de la lengua.

En última instancia, no nos importa desde el punto de vista estético que la construcción sea gramaticalmente forzada o incorrecta, pero tampoco añade gloria alguna al genio de Góngora el hecho de que haya deformado en un laberinto sintáctico una construcción correcta y vulgar cuando se presta tan manifiestamente a la ambigüedad y al equívoco.

Redactadas ya estas notas, y en la última revisión, llega a mis manos el ensayo magistral de Dámaso Alonso *Monstruosidad y belleza en el Polifemo de Góngora,* cuyas aportaciones y sugerencias hemos podido utilizar escasamente en la última mano de este trabajo, y veo con satisfacción y sorpresa que la solución propuesta por mí había sido ya encontrada por el gongorista polaco Zdislas Milner en la revista *Monterrey, Correo Literario de Alfonso Reyes,* publicado desde 1930, trabajo cuya existencia ignoraba y que no me ha sido asequible más que a través de las referencias de Dámaso Alonso en el ensayo citado. Como quiera que la interpretación de Milner es, aunque idéntica, mucho más rigurosa e impecable que la mía, y teniendo en cuenta que le corresponde la precedencia indiscutible en la solución del problema que yo había estudiado independientemente, transcribo a continuación la solución dada por él según la expone Dámaso Alonso, que la acepta íntegramente. Dice Dámaso Alonso:

"He aquí el esquema sintáctico de la interpretación de Milner:

Erizo es el zurrón	1.º	de la castaña		
	2.º	y... de	a)	la manzana
			b)	y de la encina el tributo.

Pero es indispensable tener en cuenta que en los versos de Góngora la subdivisión b) de nuestro esquema aparece invertida: "y de la encina... el tributo": es esta inversión la originadora de toda la dificultad. No hay, pues, más que dos complementos determinativos que pendan de "erizo": el primero es "de la castaña"; el segundo, "de la manzana... y el tributo de la encina". No hay, pues, más que dos preposiciones

"de" que procedan de "erizo", y son: 1.º, la del verso primero; 2.º, la del verso tercero.

La preposición "de" que figura en la subdivisión b) no pende de "erizo", sino de "tributo". Lo que ocurre es que Góngora invirtió por hipérbaton esta última expresión, resultando (si prescindimos del inciso "honor de la montaña", etc.) "y de la encina... el tributo". Esta anteposición del complemento de "tributo" origina un equívoco insoportable para la lengua: el lector piensa que las tres preposiciones *de* introducen tres complementos determinativos del núcleo "erizo"; acabamos de ver que sólo es cierto en el caso de las dos primeras" (páginas 387-388.)

NOTAS

1. **Erizo es el zurrón de la manzana.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, explica cómo sigue el sentido de este verso:

> "El zurrón es erizo de la castaña. Llámale assi, porque guardava esta fruta aun no madura. Quando la castaña está verde la cubre una corteza espinosa que se llama erizo. Dize Laguna sobre Dioscor. lib. I, c. 122, que naturaleza proveyó fuessen cubiertas las castañas con el erizo espinoso, en tanto que estavan verdes, porque las aves no las comienssen, ni animal alguno las tocasse por ser dañosas a los pulmones. Virg. por las espinas en que estavan encerradas dize egl. 7.
>
> *Stant et iuniperi, et castanae hirsutae.*
>
> (v. 53.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe en términos muy parecidos:

> "Eriço es el çurrón de la castaña, por lo defendido... Es el *eriço* de la castaña una corteza espinosa, o valla, según Plinio... que se llega a admirar de que tan grossero manjar le pertrechasse tanto naturaleza; pero el D. Laguna *in Dioscor,* li. I, c. 122 dice, que es porque no sea veneno para las aves, que las daña los pulmones."
>
> (Nota 1, cols. 71-72.)

El Licenciado Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo:*

> "... Erizo es un animal conozido que en lugar de pelo tiene pícas, a similitud del cual se llama tambien así aquella corteza que cubre las castañas, con tantas espinas.—Suele esta corteza encerrar tres i cuatro castañas, de donde tomó D. L. la ocasión para decir con una tan elegante metáfora, que el zurrón era erizo de la castaña, queriendo dezir que tenía muchas."
>
> (fol. 314.)

Es, pues, evidente que Góngora usa aquí la palabra *erizo* en el sentido de "corteza", y que al decir que "el zurrón es erizo de la castaña", indica que la guarda y le sirve de corteza como el erizo verde y espinoso de que están recubiertas las castañas.

La alusión a las castañas es clásica en las enumeraciones de frutos rústicos y agrestes de la poesía eglógica renacentista, por influjo de Virgilio en las *Bucólicas* y de Ovidio en el canto de Polifemo, en el libro XIII, de las *Metamorfosis.* De una manera general, puede afirmarse que la alusión de Góngora a las castañas que colman el zurrón de Polifemo procede del citado pasaje ovidiano:

> Nec tibi *castaneae* me coniuge, nec tibi deerunt...
>
> (Lib. XIII, 819.)

Alusión que se conserva en la versión de Sánchez de Viana (Valladolid, 1589):

> No faltarán *castañas* a do quiera...
>
> (fol. 150.)

Y en la versión de Pérez Sigler (Burgos, 1609):

> Tendrás mucha *castaña* y colorado...
>
> (fol. 347.)

Sin embargo, como puede verse, no existe relación alguna entre el texto ovidiano y su lacónica alusión, conservada con igual brevedad por los traductores castellanos y la complicada descripción gongorina que alude al erizo de la castaña.

Tampoco es suficiente para explicar el pasaje gongorino la alusión de Virgilio en las *Bucólicas* a las *castaneae hirsutae* (Eglo. VII, 53), calificativo que evidentemente procede del recuerdo de su corteza hiriente y espinosa. Menor relación tiene el texto de Góngora, otro precedente virgiliano de la Egloga I, que alude a las *castanae molles*, a las castañas tiernas, en una típica enumeración bucólica de manjares rústicos:

> Sunt nobis mitia poma,
> *Castaneae molles*, et pressi copia lactis.
>
> (vs. 81-2.)

Que en la versión de Fray Luis de León:

> Y cenaremos bien, que estoy copioso
> de maduras manzanas, *de castañas*
> *enxertas*, y de queso muy sabroso.
>
> (vs. 151-3, p. 270, t. I.)

De las dos fuentes virgilianas procede la mención que encontramos en *La Arcadia* de Sannazaro:

> "... le saporose ghiande *et le tenere castagnie dale pungente scorze?*"
>
> (p. 147, r. 1283.)

De aquí la alusión de Garcilaso en la Egloga II, que tal vez recuerda únicamente a Virgilio:

> *¿Quién las castañas tiernas* derrocaba
> del árbol al subir dificultoso?
>
> (vs. 587-8.)

Ahora bien, la expresión virgiliana *castaneae hirsutae* y la versión de Sannazaro al hablar de las *castagnie dale pungente scorze,* se convierte en manos de Lope en la castiza locución castellana "erizo de la

castaña", de uso vulgar en la época. Covarrubias, en el *Tesoro de la lengua castellana o española,* escribe a este propósito:

> "También llamamos *erizo de la castaña* una corteza que la cubre muy espinosa."
>
> (pág. 530.)

Y el mismo, en sus comentarios a la voz *castaña,* señala la equivalencia con el clásico texto virgiliano:

> "Y por razón de los erizos en que están encerradas, las llamó en otro lugar hirsutas. Egloga 8:
>
> *Stant et iuniperi et castaneae hirsutae.*
>
> Con estos erizos las defendió naturaleza y las vedó a las aves y animales; que estando verdes les fueran dañosas y de sazón, quando están enxutas se despiden ellas facilmente."
>
> (fol. 317 a.)

El uso de esta expresión es típicamente lopesco desde producciones muy juveniles del gran escritor. Así en *La Pastoral de Jacinto:*

> y la castaña sabrosa
> *de su tierno erizo armada*
>
> (Acto V, 661 a.)

En *La Arcadia* de Lope (Madrid, 1598):

> "... el presuntuoso castaño con maravillosa pesadumbre, lleno de *los abiertos erizos del pasado fruto...*"
>
> (Lib. II, p. 87.)

En el relato polifémico del gigante Alasto, en *La Arcadia* de Lope, en la enumeración de los presentes del gigante a Crisalda:

> "Sin embargo, le trajo, de aquellas cosas que tenía para su regalo, *castañas enjutas en sus erizos mismos...*"
>
> (Lib. II, p. 101.)

En la canción de *El gigante a Crisalda* en la misma *Arcadia:*

> Las guindas rojas maduras,
> los madroños de las sierras,
> *donde el erizo en sus puntas*
> *los ensarta como cuentas;*
> *la castaña armada en balde,*
> los membrillos de las vegas...
>
> (Lib. I, p. 56.)

En *El Isidro* de Lope de Vega (Madrid, 1599):

> La castaña defendida,
> *ya del erizo dejada.*
>
> (Canto VI, p. 50.)

En la *Descripción de la Abadía* de las *Rimas* (1602):

> *y la castaña de su erizo armada.*
>
> (pág. 111.)

Y posteriormente al *Polifemo,* en *La Descripción de la Tapada* (1621):

> La encarcelada nuez, *y en el erizo*
> *la robusta castaña* y tierna almendra.
>
> (pág. 92.)

También usa esta expresión el Obispo Balbuena en el *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* (1608):

> ... Y coge con su mano
> *de la erizada fruta del castaño.*
>
> (Egl. II, p. 56.)

Recordando, al igual que Garcilaso, las *castaneae molles,* el Obispo Balbuena, en el *Siglo de Oro:*

> El zurrón proveído, el río al lado,
> *Tiernas castañas* y manteca fresca.
>
> (Egl. III, p. 75.)

Francisco de Figueroa, en un soneto de sus *Poesías*:

> Mira que la *castaña muy sabrosa*
> *de un espinoso heriço está cercada,*
> cual suele un alma noble y generosa.
>
> (XCVIII, p. 142.)

Lucien Paul Thomas, en su libro *Gongora et le Gongorisme considerés dans leurs rapports avec le Marinisme,* hizo notar la semejanza de este pasaje gongorino con unos versos de Carrillo en su *Fábula de Acis y Galatea* (1611):

> Las cobardes castañas ofendidas
> de la tardanza de tu blanca mano,
> segunda vez se esconden de corridas
> *en su amarillo erizo.*
>
> (pág. 51.)

La hipótesis de todo influjo directo en este caso desaparece frente a la enorme potencia y difusión del tema de la obra lopesca, verdadero inspirador de la descripción gongorina.

Dámaso Alonso, en su citado ensayo *Monstruosidad y belleza en el "Polifemo" de Góngora,* da a este pasaje una interpretación nueva y audaz que se aparta de la mera equivalencia *erizo = corteza* señalada por los comentaristas y aceptada por mí, para proponer una curiosa anfibología por él descubierta. En efecto, según el eruditísimo gongorista, el gran poeta cordobés amplía en toda la estrofa hasta el plano metafórico una disemia de la voz española "zurrón":

> "Si consultamos el diccionario académico —escribe Dámaso Alonso—, veremos que zurrón es, en primer lugar, la bolsa grande de pellejo que usan los pastores, pero también "la cáscara primera y más tierna en que están encerrados y como defendidos algunos frutos, para que lleguen a su perfecta sazón." Y si acudimos ahora a la definición de "erizo", encontramos "zurrón o corteza áspera y espinosa en que se crían la castaña y algunos otros frutos".
>
> Resulta, pues, que la Academia reconoce dos acepciones de *zurrón* ("zurrón del pastor" y "zurrón vegetal"), y que define *zurrón* (en este segundo sentido) como "erizo", e inversamente *erizo* como "zurrón".

> Y ahora comprendemos el verso de Góngora. Cuando el poeta nos dice que "el zurrón" "es erizo de la castaña", se está basando exactamente sobre el uso de la lengua española: en la disemia de zurrón y en la equivalencia de "zurrón vegetal" y "erizo". Las castañas que guarda Polifemo en su "zurrón" están allí protegidas y conservadas como si estuviesen en su "erizo" o "zurrón" natural.
>
> (págs. 382-383.)

La explicación no puede ser más brillante ni certera, y resulta verdaderamente tentadora por lo que encaja en la especial complacencia de Góngora por la anfibología y los juegos de palabras. Sería preciso, sin embargo, tener la absoluta certeza de que el gran poeta conocía esa doble acepción de la palabra *zurrón,* que evidentemente ignoraban Salcedo, Pellicer, Díaz de Ribas y Andrés Cuesta, además del propio Sebastián de Covarrubias. En el *Tesoro* de 1611 no aparece la voz *Çurrón,* más que la acepción corriente: "Çurrón, la bolsa grande de cuero con su pelo" (voz *Çurrarse,* p. 429 b.), y en ningún pasaje de la obra emplea Covarrubias la palabra *zurrón* con el sentido consignado por la Academia de "corteza", "zurrón vegetal". Así, por ejemplo, al hablar de la castaña, dice que "para comerse han de quitarle *el erizo, y la cáscara y la camisilla*" (p. 316 b.) Y ni en la voz *erizo,* "corteza vegetal", ni en las voces *cáscara* y *corteza,* hemos encontrado uso alguno de la palabra *zurrón* en la acepción citada. Si a esto se añade que no hemos logrado encontrar ejemplo alguno de este uso en los poetas y prosistas clásicos de los siglos XVI y XVII más familiares a Góngora, será preciso concluir que, o bien nuestro poeta ignoraba la disemia de la palabra zurrón que ilumina decisivamente el pasaje, en cuyo caso es válida la interpretación de los comentaristas y la nuestra: "el zurrón sirve de erizo a las castañas, las guarda y las defiende como la corteza o erizo espinoso de que está recubiertas"; o bien conocía la acepción académica aducida por Dámaso Alonso, ignorada por los poetas, eruditos y comentaristas de su época, caso insólito pero perfectamente posible, que haría válida la seductora interpretación del gran gongorista "Las castañas que guarda Polifemo en su "zurrón" natural." Téngase en cuenta que Góngora se adelantó a todos sus contemporáneos, por lo menos en los casos que nos ha sido posible encontrar, en el uso poético

y metafórico de la expresión "erizo de la castaña". Véase el juego de palabras que en torno al tema aparece en un romance gongorino escrito en 1593:

Un castaño comenzó,
rocín portugués fidalgo,
cuyo pelo es un erizo,
por ser fruta de castaño.

(vs. 13-16.)

2. **y, entre el membrillo o verde o datilado de la manzana...**— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe, explicando este pasaje:

"Es también el çurrón erizo del membrillo verde, o datilado, y de la mançana. En el primer verso desta octava, aludió el Poeta a la túnica espinosa de la castaña que se llama erizo; en estos después al animal que se llama assí, el qual en el Otoño recoge providente las mançanas, y otras frutas, y rebolviéndose en las que están caídas, clavándolas en sus espinas, las guarda en los huecos de los árboles."

(fol. 330 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

"*Y entre el membrillo, o verde, o datilado;* o cogido temprano, o tarde. Es el membrillo un linage de pomo, que los Latinos dizen *Malumcydonium,* o *cotoneum...* El Español tiene un adagio para dezir que se ha de guardar del Sol de otoño, *Del Sol que madura el membrillo guarda el colodrillo...* Es *eriço* también el *çurrón* de la *mançana...* El primer verso habló el *eriço de la castaña,* que es aquella membrana, o camisa murada de puas, que la vistió la naturaleza, porque no fuesse veneno de las aves. Agora dice que es *eriço de la mançana,* y alude al *eriço animal,* cuya piel sembrada de puas, y hecha un ovillo, se pone debaxo de los *mançanos* el otoño, y clavándose en las puntas los pomos recoge bastimento para el invierno."

(Notas 2 y 3, col. 72.)

La mayor dificultad de este pasaje, no en lo que respecta al sentido lógico de la frase, sino en lo que se refiere a la propiedad de la imagen

usada por Góngora, estriba en que, después de haber llamado al zurrón erizo de la castaña, nos dice que el zurrón servía también de erizo a las manzanas, entremezcladas con membrillos verdes o datilados. Es evidente que ni las manzanas ni los membrillos son frutas revestidas de la corteza áspera y espinosa que recibe el nombre de erizo, como sucede con las castañas, y en consecuencia Góngora, al hacer extensiva a estos frutos la imagen del primer verso, crea una metáfora absolutamente impropia y carente de sentido. Es muy extraño que el poeta haya forzado hasta tal punto la significación de *erizo* en el sentido de "corteza que guarda y defiende los frutos verdes", que se haya atrevido a hablar del *zurrón,* como "erizo de las manzanas y de los membrillos"

Es ésta, aparentemente, la interpretación lógica y verosímil de este pasaje, y la única que concuerda con la metáfora siguiente, en la que el zurrón es, además, erizo de la bellota. Es preciso advertir, sin embargo, que los comentaristas sugieren una interpretación más complicada, ya que no inverosímil, dada la especial complacencia de Góngora por los juegos de palabras, según la cual, al hablar del *erizo de la manzana,* el poeta aludiría al animal de este nombre. Para ello, se basan, como hemos visto, en la costumbre de los erizos notada ya por Plinio en su *Historia Natural* (lib. VIII, cap. 37), de recoger con sus púas las manzanas caídas de los árboles. Aunque así, de pronto, esta interpretación parece muy rebuscada, no lo es tanto como parece, pues se basa en un tópico vulgar muy difundido por el *Tesoro* de Covarrubias, el cual, en la voz *erizo,* escribe:

> "Animal conocido cubierto todo de púas o espinas y quando teme ser muerto de los perros se haze un ovillo y no le pueden morder por ninguna parte que no se lastimen... *Recoge mançanas y otra fruta en el hueco de algún árbol, por el otoño y de aquello come el invierno.*"
>
> (pág. 530 a y b.)

Es esta curiosa costumbre, recogida por Plinio, la que aducen unánimemente los comentaristas, como prueba de que Góngora se refiere en este caso al *erizo.* Ahora bien, ¿qué semejanza puede existir entre el zurrón de Polifemo y un erizo, salvo la coincidencia remota de recoger manzanas éste último y contenerlas aquél? Creo que existe una

explicación muy clara que me ha sugerido un texto del mismo Góngora.

En efecto, si recordamos por un momento que zurrón, según el *Tesoro* de Covarrubias, es "la bolsa grande de cuero con su pelo", y evocamos la monstruosidad del cíclope, no cabe duda alguna de que su zurrón debía ser de proporciones desaforadas. Y con toda certeza al decir que el zurrón era como el erizo de la castaña, Góngora no aludía únicamente a que la guardaba y servía de corteza, sino también a que el pelo erizado del monstruoso zurrón era tan fuerte y duro como las púas de un erizo. Recuérdese que en el romance ya citado de 1593, Góngora dice refiriéndose al pelo de un rocín:

> *cuyo pelo es un erizo,*
> por ser fruta de castaño.
>
> (vs. 15-16.)

Y ya Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584), había hablado de la "piel espinosa" de los erizos:

> Y los erizos mustios envolverse
> En las agrestes pieles espinosas.
>
> (IX, p. 50 a.)

Así, pues, el zurrón era "erizo de la castaña", no sólo porque la guardaba y defendía como la corteza espinosa que llamamos erizo, sino también porque las cerdas espinosas del cuero del zurrón, tan duras como las púas del erizo, le asemejaban a este animal y le permitían defender las castañas que contenía como las espinas de su corteza o erizo.

Teniendo en cuenta esta idea inicial, según la cual Góngora juega ya en el primer verso con la anfibología de la palabra *erizo,* "corteza vegetal", y "especie zoológica", idea que nos revela en este pasaje una metáfora insospechada y bellísima, que convierte el zurrón de Polifemo en un monstruoso erizo de cerdas espinosas, es perfectamente lógica la interpretación que los comentaristas dan al segundo pasaje que estudiamos. Según Salcedo, alude:

> "en estos después al animal que se llama assi [erizo]; el qual en el Otoño recoge providente las mançanas, y otras frutas, y rebolviéndose en las que están caídas, clavándolas en sus espinas, las guarda en los huecos de los árboles."

Pellicer lo interpreta de manera análoga:

> "Agora dize que es *eriço de la mançana,* y alude al *eriço animal,* cuya piel sembrada de puas, y hecha un ovillo, se pone debaxo de los mançanos el otoño, y clavándose en las puntas los pomos recoge bastimento para el invierno."

Si el tosco zurrón de Polifemo, de cuero con su pelo, estaba revestido de cerdas espinosas como las púas de un erizo, la metáfora gongorina según la cual el zurrón era *erizo de las manzanas* adquiere su pleno sentido: las manzanas quedaban prendidas en el pelo cerdoso del zurrón, al igual que en las púas de un erizo. Téngase en cuenta que esta imagen tiene un precedente importantísimo en el episodio polifémico de *La Arcadia* de Lope de Vega (Madrid, 1598) y nada menos que en la canción ovidiana de *El Gigante a Crisalda,* precedente que probablemente Góngora tenía presente al redactar este pasaje. Lope alude a que el erizo ensarta en sus púas los madroños de las sierras, no las manzanas, pero dejando aparte que es indiferente la clase de fruta, nótese cómo en los dos versos siguientes menciona la castaña y los membrillos, al igual que Góngora en los versos que estudiamos:

> Las guindas rojas maduras,
> los madroños de las sierras,
> *donde el erizo en sus puntas*
> *los ensarta como cuentas:*
> la castaña armada en balde,
> los membrillos de las vegas...
>
> (Lib. I, p. 56.)

Esta imagen de los erizos ensartando madroños en sus púas era especialmente grata a Lope, pues aparece nuevamente en la *Jerusalén conquistada* (Madrid, 1609):

> ni del rojo madroño se retira
> pungente erizo armado, más teñido...
>
> (Lib. IV, t. I, p. 137.)

No debe, pues, sorprendernos que Góngora, partiendo de la sugerencia inicial de los versos lopescos de *La Arcadia,* haya concebido la metáfora

audaz que presenta el zurrón como *erizo de la manzana,* queriendo significar que ensartaba —recogía— cuantas manzanas encontraba a su paso, lo mismo que hace el erizo con sus púas.

Esta alusión, sin duda alguna primordial en la mente de Góngora al redactar este pasaje, no excluye en modo alguno la vigencia de la interpretación primera que da un sentido de continuidad al período sintáctico de la octava entera: El zurrón es también erizo de la manzana porque la guarda y defiende mientras está verde, como la corteza espinosa que llamamos erizo, a la castaña.

3. **entre el membrillo o verde o datilado.**— Luis Barahona de Soto, en su poema *La Angélica* (Granada, 1586), alude ya a los membrillos en la enumeración frutal de tipo ovidiano que incluye en el episodio polifémico del Orco y Angélica:

Pues la zamboa dulce, y menos tierno
membrillo agudo, y la peraza acerba.

(Canto III, p. 362.)

Lope de Vega, en sus enumeraciones frutales, alude con mucha frecuencia a los membrillos. Así en la comedia *La pastoral de Jacinto,* ya citada:

La dulce granada abierta
con el pulido membrillo...

(Acto V, p. 661 v.)

En la canción del gigante a Crisalda, en *La Arcadia* (1598):

los membrillos de las vegas,
que al miedo el color hurtaron
y la forma a las camuesas.

(Lib. I, p. 56.)

En la canción de Benalcio, en la misma *Arcadia:*

y en cantidad recojo,
al tiempo que las ramas desenlaza
el caluroso estío,
membrillos que coronan este río.

(Lib. I, p. 73.)

En el episodio polifémico del gigante Alasto, también en *La Arcadia:*

membrillos pálidos, sabrosas nueces...

(Lib. II, p. 101.)

En *El Isidro* (1599):

viene el postre y la camuesa
el rancio queso *o membrillo.*

(Canto IV, p. 27.)

Los membrillos ya perfectos,
y los piñones secretos.

(Canto VI, p. 50.)

En la *Descripción de la Abadía,* en las *Rimas* (1604):

el pálido membrillo, el verde higo,
y el madroño de piedras siempre amigo.

(pág. 111.)

Lope, en *La Angélica* (1609):

El membrillo desnudo por octubre,
la breva negra, la ciruela cana.

(t. II, p. 249.)

El Obispo Balbuena, en la *Grandeza Mexicana* (Méjico, 1609):

El membrillo oloroso, la manzana
Arrevolada, y el durazno tierno.

(Cap. V, p. 56.)

Posteriormente a la redacción del *Polifemo* aparece todavía, continuando la trayectoria de la poesía lopesca, en la *Descripción de la Tapada* (Madrid, 1621):

Aquí la roja guinda y verde pera,
el membrillo pendiente de la rama...

(pág. 92.)

En el episodio polifémico de *La Circe* (Madrid, 1624), entre las ofrendas del cíclope a Galatea:

y antes que llueva, *el pálido membrillo,*
para que dure entre olorosas yerbas.

(Canto II, p. 231.)

Soto de Rojas, en la *Egloga tercera* del *Desengaño de Amor en Rimas* (Madrid, 1623):

Gozarás *el membrillo,*
que al sol se viste, y se desnuda al yelo.

(p. 180, vs. 3-4.)

En el *Paraíso cerrado para muchos* (Granada, 1652):

Datilado el membrillo:
Pictimas cordiales
y Lotos los mançanos.

(Mansión tercera, p. 396, vs. 7-9.)

4. **de la manzana hipócrita que engaña, a lo pálido no, a lo arrebolado.**— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe, a propósito de este pasaje:

"Llama el Poeta hipocrita a la mançana, y dize, que engaña, no con exterior palido, sino con arrebolado. Hipocrita se llama el que dissimula con exterior fingido los afectos interiores del animo. Comunmente se toma por el que con engañosas apariencias de santidad quiere encubrir sus vicios... Arrebolado dixo el

Poeta por lo roxo ó colorado de las mançanas, que suelen engañar, hallandose despues podridas."

(fols. 330 v.-331.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica por su parte:

"Es eriço tambien el *çurrón* de la *mançana,* que engaña al revés de los hipócritas, que estos mienten con la color penitente, y cenicienta y por dentro están sanos: y la mançana está con muy hermosos colores, y dentro podrida... Nadie igualó a D. L. en la frase de la *mançana hipócrita:* porque del modo mismo que los hipócritas estando sanos en lo interior se muestran enfermos en la apariencia, que se entiende siendo viciosos, se fingen santos, de lo qual hemos visto en nuestro siglo sobrados desengaños de muchos que con capa de virtud han sido sepulcros blanqueados por lo exterior, y gusanos horribles en lo interior... Es al contrario la hipocresía de la mançana, que sobre lo amarillo de su corteza borda a trechos aquellos arreboles de púrpura... Por esso los farsantes se llaman *hipócritas,* porque fingen lo que no son."

(Nota 3, cols. 72-73.)

Aunque los comentaristas no aducen fuente alguna a este pasaje, Góngora parece haber tenido presentes los siguientes versos de Ovidio en las *Metamorfosis,* donde relata la fábula de Narciso:

Dumque dolet, summa uestem deduxit ab ora
Nudaque marmoreis percussit pectora palmis.
Pectora traxerunt roseum percussa ruborem,
Non aliter quam poma solent, quae candida parte,
Parte rubent, aut ut uariis solet una racemis
Ducere purpureum nondum matura colorem.

(Lib. III, 480-5.)

Que aparece de este modo en la traducción clásica de Pedro Sánchez de Viana:

Y estando en esta angustia fiera y dura,
Por el pecho rasgó su vestidura.
Tornóse el blanco pecho colorado
De golpes, *como suele la manzana*
Que es blanca y colorada de otro lado.
O cual la uva al madurar temprana,
En diversos racimos mal madura,
Toma el color de la purpúrea grana.

(III, p. 121.)

Me doy perfecta cuenta de que la semejanza es muy remota y la asociación un poco forzada, y de que es absolutamente imposible esclarecer hasta qué punto Góngora ha tenido presente este pasaje y ha asociado el gusto de golpearse el pecho, propio de los hipócritas, con el color arrebolado de los frutos podridos por dentro. Es posible, sin embargo, que el verso *a lo pálido no, a lo arrebolado,* se haya inspirado en la absoluta deformación de sentido del pasaje ovidiano referente a los frutos *quae candida parte, parte rubent.* Por otra parte, la alusión a la engañosa apariencia de las manzanas podridas que por fuera presentan un rosado arrebol, procede probablemente del Tasso, en las *Rime,* en la composición en octavas *Sopra la bellezza:*

Come in bel pomo spesso anco si serba
Putrido verme ond'egli è infetto e roso.

(XXXVII, vs. 13-14, p. 785-6.)

Es éste un tema grato a Góngora, que le utiliza ya en una letrilla:

si no es alguna *manzana*
arrebolada y podrida
como cierta fementida
galeota del Amor.

(103, p. 299.)

Lope de Vega imitó estos versos gongorinos en *La Filomena* (Madrid, 1621):

y disfrazando el agrio la manzana
con capa de color.

(Canto III, p. 112.)

Lope, en sus enumeraciones frutales, alude con frecuencia a las manzanas, pero sin mencionar jamás la idea gongorina de este pasaje. Así en *La Arcadia* (1598):

Aquí la verde pera
con *la manzana hermosa,*
de gualda y roja sangre matizada.

(Lib. I, p. 73.)

En la *Descripción de la Abadía* de las *Rimas* (1604):

Aquí tuvieras *la manzana* y pera,
aquella verde y esta matizada.

(pág. 111.)

El Obispo Balbuena, en la *Grandeza Mexicana* (Méjico, 1604):

El membrillo oloroso, *la manzana*
Arrevolada, y el durazno tierno.

(Cap. V, p. 56.)

Lo mismo don Diego Hurtado de Mendoza, en la *Epístola III* de sus *Obras* (1610):

Comeríamos juntos *la manzana,*
Las coloradas uvas, y mezclada
El agua clara con la fruta cana.

(pág. 122.)

Alonso López Pinciano, en su *Descripción del Paraíso,* alude al árbol:

El pero y el suavísimo camueso,
El manzano ora grande, ora pequeño.

(Epíst. IV, p. 148.)

Y el mismo Luis Carrillo, en su *Fábula de Acis y Galatea* (1611), imita los versos lopescos de *La Arcadia:*

De rojo y gualda, la copiosa Flora
el manzano te ofrece *matizado.*

(pág. 151.)

5. **hipócrita.**—El cultismo *hipócrita,* registrado en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611, es muy usado en el castellano del siglo XVI, aunque sea en Góngora, de adopción muy tardía, debido a su escaso empleo en la poesía. A propósito de su introducción en la lengua castellana, cabe aducir un testimonio muy curioso de la versión

castellana de los *Coloquios* de Erasmo, publicada en 1532, y que aparece en el *Coloquio VI de religiosos:*

> "... esta palabra *ypocrita,* que de los griegos hemos tomado ya en uso, tanto vale en castellano como si dixessemos enmascarado, e assi ypocritas se podran llamar aquellos que no son lo que parecen."
>
> (Coloquio VI, p. 185.)

Aparece ya en *La Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia, 1559):

> "No me quiero —dixo Sylvano— hazer tan *hypócrita* en amor que no entienda lo que me dizes ser possible, mas no en mí."
>
> (Lib. I, p. 70.)

Y está incluído en la *Sylva de Consonantes Esdrúxulos* del *Arte Poética Española* de Juan Díaz Rengifo (Salamanca, 1592) —vid. *O. I. consonantes,* p. 289 a.—. Góngora le utiliza por vez primera en un romance de 1609, *Del palacio de la Primavera,* con la grafía *hypócrita,* según el ms. Chacón:

> Ambar espira el vestido
> Del blanco jazmín, de aquel
> Cuia castidad lasciva
> Venus *hypocrita* es.
>
> (vs. 45-48, p. 327-8.)

**6. Y de la encina honor de la montaña
Que pabellón al siglo fué dorado
El tributo...—** Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Es assi mismo el zurron erizo; esto es, guarda tambien el zurron el fruto de la encina, honor de la montaña, que fue pavellon al siglo dorado. La encina es arbol muy conocido, y el mas antiguo del mundo... Era este arbol consagrado a Iupiter, y de sus hojas se hazian las coronas Civicas, con que honravan al que librava la vida de algun Ciudadano suyo. Llamala nuestro Poeta, honor de la montaña, ó por su antiguedad, o por estar consagrada

al mayor Dios de la Gentilidad. Dize, que fue pavellon al siglo dorado, porque fue el primer arbol de la primera edad del mundo, que llamaron del oro, y no aviendose fabricado casas, ni chozas, servía a los mortales de amparo y abrigo."

(fol. 331-331 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe, como ya hemos visto:

"Que traía *bellotas,* que es el tributo que da la encina. Muchos doctos advirtieron a D. L. que enmendasse este verso, porque dize arriba, que el *çurrón* era *eriço* de la *castaña,* y de la *mançana;* y agora dice: *de la enzina,* y suena que era *eriço del arbol;* porque aquel *de* avía de estar con *el tributo, del tributo:* en el çurrón no venía la *enzina,* sino la *bellota.* Nunca lo quiso dar segunda esponja don Luis, yo cumplo con advertillo.

Llama *honor de la montaña* a la *enzina* por muchas razones; por la estimación que la Antiguedad hizo della: Sagrada la llama Virgilio, ecl. 7, por estar consagrada a Iúpiter Máximo... Llámalas tambien D. L. *Pavellon del siglo dorado,* porque en el siglo primero dormían debaxo de las enzinas."

(Nota 4, col. 73.)

Acerca del problema sintáctico que suscita este pasaje, véase el *Comentario* que precede a estas notas. El sentido, como ya hemos dicho, es el siguiente:

"El zurrón es también erizo del tributo de la encina, es decir de las bellotas. La encina, honor de la montaña por estar consagrada a Júpiter, que servía de pabellón bajo el cual se cobijaban los hombres en la edad de oro."

7. Alimento aunque grosero
del mejor mundo, del candor primero.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"El fruto de la enzina, dize, que fue alimento del mejor mundo, *del candor primero;* esto es del Siglo dorado, de la primera inocencia. Antes que los hombres conociessen el trigo, ni otras semillas, se sustentavan con las bellotas, que son el fruto de la encina."

(fol. 331 v.)

Salcedo Coronel aduce textos clásicos de Virgilio en las *Geórgicas:*

Prima Ceres ferro mortales vertere terram
Instituit, cum jam glandes atque arbuta sacrae
Deficerent silvae, et victum Dodona negaret.

(Lib. I, 147-149.)

Que podemos leer en la versión de Fray Luis de León:

Ceres nos enseñó a romper la tierra
con hierro, quando ya casi faltaba
bellota en el sagrado monte y sierra,
y la comida Epiro nos negaba.

(Lib. I, 257-260, t. II, p. 17.)

También cita el siguiente pasaje de Ovidio en las *Metamorfosis,* sobre la Edad de Oro:

Ipsa quoque inmunis rastroque intacta nec ullis
Saucia vomeribus per se dabat omnia tellus,
Contentique cibis nullo cogente creatis
Arbuteos fetus montanaque fraga legebant.
Cornaque et in duris haerentia, mora rubetis
Et quae deciderant patula Iovis arbore glandes.

(Lib. I, 101-106.)

Que dice así en la versión de Sánchez de Viana:

Y sin romperla, las entrañas puras
arándose, la misma tierra daba
frutos y frutas dulces y maduras.
Cualquier con el manjar se contentaba
que sin cultivar podía tenerse,
porque la misma tierra lo criaba.
Quieren con zarzamoras mantenerse,
con silvestres cerezas y otras tales,
que sin se desear podían haberse.
Sustentábanse a veces los mortales
con bellotas, ajenos de dolores,
de penas, de pasiones y de males.

(Lib. III, t. I, p. 14-15.)

Finalmente escribe:

> "Llama D. L. mejor mundo a la edad primera, de quien Ovidio escribe en el lugar citado."

Y acto seguido transcribe el siguiente pasaje de las *Metamorfosis* de *Ovidio* referente a la Edad de Oro o Edad primera:

> Aurea prima sata est aetas, que vindice nullo
> Sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat.
> Poena metusque aberant nec verba minantia fixo
> Aere legebantur nec supplex turba timebat
> Iudicis ora sui, sed erant sine vindice tuti.
>
> (Lib. I, 89-93.)

Que dice así en la versión de Sánchez de Viana:

> La primera de todas se ha criado,
> la edad dorada santa que guardaba
> sin ley ni rey lo justo de su grado.
> La pena ausente, el miedo ausente estaba,
> el pueblo sin edictos se regía,
> que sin juez, seguro se hallaba.
>
> (Lib. I, t. .I, p. 14.)

Por mi parte, creo que es preciso mencionar el pasaje de los *Fastos* de Ovidio en que, describiendo la Edad de Oro, alude a las bellotas y a la diosa Ceres, que dió a los hombres un alimento mejor:

> Postmodo flans nata est; bene erat jam glande reperta
> Duraque magnificas quercus habebat opes.
> Prima Ceres homini ad meliora alimenta vocato.
> Mutavit glandes utiliore cibo.
>
> (Lib. IV, 399-402.)

El tema pasó a la poesía renacentista y aparece ya en el siguiente fragmento de la *Aminta* del Tasso·

> Cosí la gente prima, che giá visse
> Nel mondo ancora semplice ed infante,
> Stimò dolce bevanda e dolce cibo
> L'acqua e le ghiande.
>
> (Atto I, I, vs. 20-23.)

Véase en la versión magistral de don Juan de Jáuregui:

Así la gente que habitó primero
Nel mondo ancora semplice ed infante,
Tuvo por dulce y buen mantenimiento
Agua y bellotas...

(Acto I, p. 133 a.)

Garcilaso, en la *Egloga II,* alude a las bellotas como manjar bucólico y campestre:

cuando la encina desta espesa breña
de sus bellotas dulces despojada,
que íbamos a comer sobre esta peña?

(vs. 584-586.)

El tema aparece también en la Egloga II de Barahona de Soto:

¡Oh tiempo antiguo! ¡Oh santa edad dorada,
Que no admitiendo tuyo, suyo o mío,
Con la bellota, la castaña o pera,
Gozó la paz y la justicia entera!

(Egl. II, p. 804.)

Alonso López Pinciano, en su descripción del *Paraíso en tercetos,* inserta en la Epístola IV de su *Filosofía Antigua Poética,* Madrid, 1596:

Encino, abeto, roble y la cuadrilla
Que en la montaña crece y frío pedrisco,
Y al hombre apacentó *en la edad sencilla.*

(Epíst. IV, p. 148.)

Es preciso advertir, sin embargo, que la única fuente segura y directa señalada por los comentaristas es la que anota Pellicer en las *Lecciones Solemnes:*

"El mejor *mundo* es el siglo primero, donde andavan validas las inocencias. Assi le nombra Ovidio"

Y señala certeramente esta fuente ovidiana en las *Metamorfosis:*

> Natus homo est, sive hunc divino semine fecit
> Ille opifex rerum, *mundi melioris* origo.
>
> (Lib. I, 78-79.)

Que dice así en la versión clásica de Sánchez de Viana:

> Ahora le haya hecho y producido
> de simiente divina aquel maestro
> que *del mundo mejor* principio ha sido.
>
> (Lib. I, t. I, p. 13.)

8. del candor primero.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* interpreta certeramente, como hemos visto, "de la primera inocencia", y Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "*Del candor primero,* de la sencillez de los primeros mortales... donde estavan sencillos los animos, puras las intenciones: esso significa *candor,* pureza, no malicia."
>
> (Nota 7, col. 74.)

Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora,* el cultismo *candor* es uno de los más típicamente gongorinos, y de introducción más tardía en la lengua del siglo XVII. El docto gongorista señala su aparición en el *Cancionero de Baena,* en el Marqués de Santillana y el Cartujano, entre los autores medievales, y su inclusión por vez primera en los diccionarios, en el *Tesoro de las tres lenguas* de Hierosme Victor Bolonois (Ginebra, 1609), y después en el *Tesoro* de César Oudin (París, 1616). Muy pocos datos podemos añadir a los que menciona Dámaso Alonso.

Aparece, en efecto, en un *Deçir* del Marqués de Santillana:

> Aurora de gentil mayo,
> puerto de la mi salud,
> perfección de la virtud
> e del sol *candor* e rayo.
>
> (IV, vs. 25-28, p. 161.)

Pero a esta cita sólo podemos añadir, por una parte, su aparición en *La Yliada en Romance* (Valladolid, 1519) de Juan de Mena, en la acepción de "blancura":

> "y rapinando cavallos tracianos blancos y resplandecientes de claro et niveo *candor*."
>
> (cap. XXV, p. 155.)

Por otra parte, en el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva (Sevilla, 1606), cuya última revisión es de 1609, en una acepción ambigua, que tanto puede significar "pureza" como "brillo o resplandor", acepción derivada del uso latino de *candor,* "blancura con resplandor y luz":

> Guardando la ecelencia a los sonetos,
> el debido *candor,* y exornaciones
> a la dispusición de los concetos.
>
> (Epíst. III, vs. 160-162, p. 153.)

Aparece también, en el sentido de "blancura", en la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega (Madrid, 1609):

> los dientes de elephantes competían
> en el *candor* con los del monte Armenio.
>
> (Lib. III, p. 90, t. I.)

Si se tiene en cuenta que Lope se burló después repetidamente del uso de esta voz, que él había usado cuatro años antes de Góngora, se verá claramente la gratuita arbitrariedad de las censuras anticultistas de la época, fácil recurso paródico para ridiculizar, no la poesía de Góngora, sino la afectación culterana. Barahona de Soto, en el soneto *Contra un poeta que usaba mucho de estas voces,* al parecer dirigido contra Herrera, había censurado ya el uso de la palabra *candor:*

> Esplendores celajes, vigoroso,
> selvaje, llama, líquido, *candores*...
>
> (pág. 163.)

Pero es preciso hacer notar que en la edición *Algunas obras de Fernando de Herrera* (Sevilla, 1582), única publicada por el propio poeta,

no aparece ni una sola vez este cultismo, del cual, dejando aparte los precedentes medievales ya citados, no hemos podido encontrar ejemplo alguno anterior a Juan de la Cueva en el *Ejemplar poético*. Góngora lo adoptó en el *Polifemo* y *Soledades,* es decir, en 1613, seguramente por influjo de Lope, que en 1609 lo usaba ya en la *Jerusalén conquistada.*

OCTAVA XII

Cera y cáñamo unió —que no debiera—
cient cañas, cuyo bárbaro ruído,
de más ecos que unió cáñamo y cera
albogues, duramente es repetido.
La selva se confunde, el mar se altera,
rompe Tritón su caracol torcido,
sordo huye el bajel a vela y remo:
¡tal la música es de Polifemo!

(vs. 89-96.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Pinta agora D. L. los Albogues de Polifemo, y toca su origen, del modo que la cera y cáñamo unió las cien cañas, cuyo estruendo bárbaro repetían horriblemente más ecos, que juntó la cera y cáñamo albogues. A esta música se confundía la selva, no se oía en ella nada: el mar bramava, Tritón rompía su caracol, o tocándole en competencia del Cíclope, o despreciándole, pareciéndole avia más feroz instrumento. El baxel huía a toda priessa: este agasajo hazían a su música, selva, mar, tritón, y baxeles" (col. 75).

SALCEDO CORONEL, en el *Polifemo comentado:*

"Después de aver nuestro Poeta referido la grandeza del cuerpo, lo horrible del pellico, y la inmensa capacidad del zurrón de Polifemo, descrive el rústico instrumento que tañía" (fol. 332).

COMENTARIO

El sentido de la presente octava, en la que Góngora describe con una hipérbole desmesurada la zampoña del cíclope y su estrepitosa música, no ofrece dificultad alguna. Afirma el poeta que Polifemo, para construir su zampoña

> "unió con cera y cáñamo cien cañas —que no debiera haber unido por la confusión y alteración que ocasionó su música en la selva y en el mar— cuyo bárbaro ruido es repetido duramente por más ecos que albogues —o cañas— unieron el cáñamo y la cera. La selva se confunde, y el mar se altera al oir el bárbaro ruido; el dios Tritón rompe, celoso, su caracol torcido; el bajel ensordecido por el estruendo huye a vela y remo. ¡Tal es la música de Polifemo!"

NOTAS

1. Cera y cáñamo unió —que no debiera— cien cañas.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "La cera y cáñamo juntó cien cañas, que no deviera... El inventor del albogue fué según la antiguedad, el Dios Pan, que siguiendo enamorado a la Ninfa Siringa, temiendo ella que la alcançasse, pidió a los Dioses la librassen, y compadecidos la convirtieron en un cañaveral, y juzgando el engañado amante que la tenía en su poder, echándole mano, se halló con los troncos de las cañas, y como diesse un gran suspiro, aquel ayre hiriendo en ellas, formó un dulce sonido, del qual tomó ocasión para hazer el albogue."
>
> (fol. 332-332 v.)

> "Con el número de vozes quiso ponderar la basta grandeza del músico; porque instrumento de menos cañas no viniera bien con el monstruoso cuerpo de Polifemo. Dixo D. L. *cera y cáñamo unió,* deviendo dezir, *unieron* en buena Gramática; pero valióse del exemplo de los antiguos Poetas."
>
> (fol. 333.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "*Cera y cáñamo unió (que no deviera) cien cañas.* La cera y el cáñamo, con su travaçón pudieron unir las cien cañas, invención no de Polifemo, sino de Pan."
>
> (Nota 1, col. 75.)

Salcedo Coronel señala ya que el hecho de unir cañas con cera para construir la zampoña aparece en Teócrito. En el Idilio I, *Thyrsis,* (vs. 128-129), encontramos, en efecto, una invocación al dios Pan, inventor de la siringa, unida con cera: "Ven, rey, toma mi siringa que traba la cera espesa, / de olor de miel, que se adapta bien al labio." La fuente clásica más divulgada, también aducida por el famoso comentarista, es, sin embargo, la que procede del siguiente pasaje de las *Bucólicas* de Virgilio:

> Pan primum calamos cera conjungere plures
> Instituit.
>
> (Egl. II, vs. 32-33.)

Que puede verse en la versión clásica de Fray Luis de León:

> El Pan fué el que primero sabiamente
> en la flauta diversas voces puso,
> de grueso y de tamaño diferente,
> con cera muchas cañas Pan compuso.
>
> (Egl. II, vs. 57-60, p. 275.)

Virgilio, en otro pasaje de las *Bucólicas,* alude nuevamente a las cañas de la flauta unidas con cera:

> Cantando tu illum? aut unquam tibi fistula cera
> Juncta fuit?
>
> (Egl. III, 25-26.)

Que dice así en la versión de Diego López (Valladolid, 1601):

> "O por ventura en algún tiempo tuviste tu flauta compuesta con cera...?
>
> (Egl. III, p. 5 b.)

El mismo Virgilio, en otro pasaje de las *Bucólicas,* describe la fístula pastoril como una zampoña de siete tubos:

Est mihi disparibus septem compacta cicutis
Fístula...

(Egl. II, 36-37.)

Pasaje que traduce de este modo Fray Luis de León:

Tengo de siete voces bien formada
una sonora flauta que me diera...

(Egl.. II, vs. 65-66, t. I, p. 275.)

Y en la de Diego López:

"Tengo una flauta compuesta de siete vozes diferentes..."

(Egl. II, p. 4 a.)

Salcedo Coronel escribe a propósito del número de cañas que tenía la zampoña:

"No se como dixo Virg. *plures,* [*Pan primum calamos cera coniungere plures / Instituit,* Egl. II, 32-33] y luego mas abaxo en esta misma egloga:

Est mihi disparibus septem compacta cicutis
Fistula...

Luego *plures,* no dize mas que siete? Yo entiendo contra el parecer de todos los expositores de Virg. que este instrumento no tenía número cierto, y que se podían aumentar, o minorar las vozes según el arbitrio de cada uno, como vemos oy en el Laúd, que de seis, ha subido a siete, nueve, y onze órdenes. Y assí Virg. dixo, que Pan fué el primero que juntó con cera muchas cañas, y después hablando Coridón, dize, que él tenía una flauta de siete desiguales cañas. Comprueva esto Teócr.[ito] en el Edi.[lio] 8, donde aquellos cantores rústicos que introduze, apuestan las flautas, que constan de nueve vozes."

Salcedo se refiere al siguiente pasaje del Idilio VIII, *Los cantores bucólicos,* tradicionalmente atribuído a Teócrito:

"Una hermosa siringa de nueve voces que yo hice, guarnecida de blanca cera por arriba y por abajo..."

(vs. 18-20, p. 17.)

Ahora bien, según Ph. E. Legrand en su magistral edición de Teócrito (t. II, p. 17, notas 1 y 2), el poeta alude en este pasaje a las siringas de nueve tubos, siringas que se encuentran representadas en monedas de Siracusa y de Arcadia, más preciadas por Teócrito que las siringas ordinarias, que constaban solamente de siete tubos. Como puede verse, alude también a la cera que une las cañas de la siringa.

Teniendo en cuenta los precedentes que acabamos de mencionar, que Góngora había extraído de la tradición eglógica grecolatina y específicamente de Teócrito y Virgilio, de quienes recuerda la usanza pastoril de unir cañas con cera para construir la zampoña, es evidente que el pasaje que estamos estudiando se ha inspirado en el siguiente verso de Ovidio en la fábula polifémica del libro XIII de las *Metamorfosis*, que describe al cíclope con una zampoña de cien cañas:

> Sumptaque harundinibus conpacta est fistula centum.
>
> (XIII, v. 784.)

En la versión de Sánchez de Viana:

> ... a la zampoña vino
> Compuesta de cien cañas y de cera.
>
> (Libro trezeno, f. 149 v.)

En la de Pérez Sigler:

> comienza a hacer sonar el instrumento
> compuesto de cien fístulas, muy grave
>
> (Libro décimotercio, f. 346 v.)

En el episodio de Polifemo y Ulises que aparece en el tercer libro de *La Eneida* aparece también una descripción del cíclope con un pino que le sirve de bastón y la zampoña colgada al cuello. Este último detalle se considera como apócrifo en las modernas ediciones críticas, pero aparece en códices muy autorizados y era aceptada por los humanistas del Renacimiento:

> lanigere comitantur oves; ea sola voluptas
> solamenque mali. de collo fistula pendet.
>
> (Lib. III, 660-661.)

Que en la versión de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Hacianle sus ovejas compañía,
Con ellas de su mal se consolava;
Del cuello una zampoña le caía.

(págs. 143-144.)

Pietro Bembo, en la Elegía latina *Galatea*, publicada en la edición de sus *Opera* (Basilea, 1556), recuerda el pasaje virgiliano de las *Bucólicas* hablando del dios Pan:

Pastorum pecorisque Deus, cui garrula cera
Prima dedit varios fistula iuncta modos.

(pág. 135.)

La alusión a la zampoña de Polifemo, que por influjo del texto ovidiano es casi siempre una zampoña de cien cañas, es muy corriente en la poesía del Renacimiento, de manera especial, como es lógico, en las versiones de la fábula. En algún caso esporádico, predomina el recuerdo de Virgilio que describía a Polifemo con la zampoña colgada del cuello. Así acontece en este pasaje de la fábula de *Ero y Leandro* de Boscán *(Obras,* 1543):

Muy mejor me será, ser Poliphemo,
Y andarme consolando en mi pobreza,
Con mi flauta colgada del pescueço.

(fol. 101 v.)

Pero ya Angelo Poliziano, en las octavas polifémicas de las *Stanze per la Giostra,* alude a la zampoña de cien cañas:

Tra piedi ha il cane, e sotto il braccio tace
una zampogna ben di cento canne.

(Lib. III, octava 116.)

En el episodio polifémico del Orco, intercalado en el *Orlando furioso*

de Ariosto, se alude a la zampoña del monstruo, pero no a las cien cañas de que se compone:

> Ne caccia il gregge, e noi riserra quivi.
> Con quel sen va dove il suol far satollo,
> Sonando una zampogna ch'avea in collo.
>
> (XVII, 35.)

> E dando spirto alle sonore canne,
> Chiamó il suo gregge fuor delle capanne.
>
> (XVII, 54.)

En *La Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586), donde también aparece el Orco, de estirpe polifémica e imitado del Ariosto, se alude también a la zampoña del monstruo:

> Y aunque en el monte fértil apacienta,
> Al son de una zampoña que traía
> Colgada al cuello, innumerables cuenta
> De cabras y de ovejas que tenía.
>
> (Canto segundo, f. 29 v.)

Y este otro pasaje de la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586), también en el episodio polifémico del Orco:

> Sacó a pascer al campo su ganado
> Aquel feroz pastor según costumbre,
> Tañendo la çampoña, con que llama
> La noche al alvergar, y el día a la grama.
>
> (Canto segundo, f. 32 v.)

En los poetas que siguen el modelo ovidiano, aparece siempre la alusión a las cien cañas de la zampoña polifémica. Así, por ejemplo, en *Le Cyclope Amoureux* de Ronsard:

> ... il avoit sa Musette
> Bruyante a cent tuyaux, et du haut du collet
> Jusqu'au bas des genoux pendoit son flageollet.
>
> (t. V, p. 338.)

Tomasso Stigliani, en *El Polifemo* (Milán, 1600), también incluye el recuerdo ovidiano:

> Avea di cento canne il fiero amante
> smisurata zampogna al fianco appesa.
>
> (pág. 188.)

El tema reaparece en el canto del cíclope, dentro del mismo poema:

> Cerai sette cicute, e volsi fare
> una zampogna a te colle mie mani.
>
> (pág. 201.)

Por su parte, Giambattista Marino, en los sonetos polifémicos de la primera parte de las *Rime* (Venecia, 1603), alude al mismo tema obligado por el modelo ovidiano:

> Intanto il gran Pastor, cui pendon cento
> Canne dal fianco e splende un occhio in volto.
>
> (Soneto XIX, p. 109.)

Lo mismo sucede en el romance de Polifemo, incluído por Gabriel Lasso de la Vega en su *Manojuelo de Romances* (Zaragoza, 1601):

> en tanto el bastón inculto
> echa entre la fértil grama,
> y recostándose en ella
> sus dulces albogues saca.
>
> (135, p. 375.)

Por cierto que es éste el único texto de argumento polifémico, expresamente derivado de Ovidio, en donde se alude a los albogues, al igual que Góngora, y no a la zampoña, como todos los modelos italianos y españoles citados.

Carrillo, en su *Fábula de Acis y Galatea* (Madrid, 1611), no se ajus-

ta en este punto al modelo ovidiano de las *Metamorfosis,* y describe al cíclope sentado sobre una roca tocando su zampoña:

> prestóle humilde asiento una alta roca,
> zampoña pastoril igual consuelo.
>
> (pág. 148.)

El Obispo Balbuena, en el *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile,* alude a las cañas de la zampoña unidas con cera:

> Basta, pastor, que vives confiado:
> ¿Ya tu sabes juntar cañas con cera?
> ¿Tu voz en estas selvas ha sonado?
> ¿Yo no te oí un dia en la ribera
> Una flauta sonar áspera y dura,
> Y acompañarla de una voz grosera?
>
> (Egl. I, p. 23.)

2. que no debiera.—A propósito de esta expresión, escribe Salcedo Coronel en el *Polifemo comentado:*

> "No deviera don Luis poner este, *que no deviera,* pues fuera de ser término humilde en nuestro idioma, no dize (a mi juizio a lo menos) cosa de importancia. Que daño pudo resultarle de aver fabricado este instrumento pastoril? por ventura lo dixo por los efetos que refiere causó esta música."
>
> (fol. 332-332 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "el *(que no deviera)* está como *utinam non,* adverbio de *optación.* Oxalá no las uniera, está con providencia hablado: porque si no se inventaran los albogues, ni se confundiera la selva, ni el mar se alterara, ni rompiera Tritón sus caracolas, no huyeran sordos a toda diligencia los navíos. Y cierto que al calumniar esta maestría en el dezir de D. L. no le *cantaremos la palidonia,* pues dará a entender la intención quando tropeçare en las menudencias, para levantarse a las calumnias."
>
> (Nota 1, cols. 75-76.)

Este pasaje había sido censurado desdeñosamente en el *Antídoto* de Jáuregui:

> "Y con ser tan pestilente y perjudicial esta obra, es aun peor, si puede ser, el *Polifemo,* y no le tomamos por asunto porque habiéndole Vmd. escrito primero, no creyesen que se había enmendado mucho en las *Soledades.* Mas por dar alguna muestra de dicho *Polifemo,* escribiré aquí sólo dos versos.
>
> El uno dice:
>
> Cera y cáñamo unió, que no debiera,
>
> Que es todo lo que pudo decirse en octava rima."
>
> (pág. 177.)

Según se desprende del comentario de Salcedo al decir que esta expresión *que no debiera,* era "término humilde en nuestro idioma", parece que dicha frase sonase como un vulgarismo impropio del tono culto de la obra. Es preciso advertir, sin embargo, que dicha expresión aparece, en versos de idéntica construcción estilística, en la obra de Fray Luis de León, de Juan Rufo y Barahona de Soto, los tres anteriores al *Polifemo* de Góngora. En efecto, un giro análogo aparece en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> Cuando se prosiguió, *que no debiera,*
> Ocultamente el áspero camino.
>
> (V, p. 29 a.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

> Entonces se encontró, *que no deviera*
> Con el de Gedrosia, y acertara...
>
> (Canto duodécimo, f. 249.)

También aparece en la Oda XXV, *Imitación del Petrarca* de Fray Luis de León, anterior a 1591:

> entré, *que no debiera,*
> hallé por paraíso cárcel fiera.
>
> (vs. 25-26, p. 166.)

En lo que se refiere al sentido de esta frase en la octava gongorina, que el mismo Salcedo considera como superflua, y que "no dize cosa de importancia", es evidente que Góngora se refiere, tal como insinuaba ya el mismo comentarista, a los efectos que causó la música de Polifemo, efectos enumerados en la segunda mitad de la octava por el poeta.

3. **cuyo bárbaro ruido**
de más ecos que unió cáñamo y cera
albogues duramente es repetido.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

"Como bárbaro, si Ovid.[io] en el lugar ya citado del lib. I de sus Met.[amorfosis] le llamó blando? No fué desacierto, no fué descuido de D. L. sino atención cuidadosa, porque la multitud de tantas vozes, que podía causar sino barbara confusión y ruido? La forma que tenía este instrumento, era de la echura del ala de un ave, por la parte superior estavan iguales los extremos de las cañas, y por la inferior, desiguales, començando de una mayor. y minorándose siempre la siguiente hasta la última. Teócrito en el lugar citado parece lo contradize diziendo, que eran iguales por la parte superior e inferior; pero todos siguen lo contrario. Tañíanse al modo que oy usan los castradores los silvatos."

(fol. 333-333 v.)

De más ecos que unió cáñamo, y cera / Albogue es duramente repetido / De más ecos que juntó el cáñamo, y cera, es repetido duramente albogue; esto es, los ecos que formaba duramente el instrumento de Polifemo, repetian que era albogue, ó en los ecos repetidos de tantas vozes, se conocía que el instrumento que las formava era albogue. *De más ecos* dixo; porque herido el aire de la voz suele repetirse el acento dos y tres vezes, según la parte donde se estiende... Cáñamo es planta conocida, y muy provechosa, de que se haze el cordel, y todas las obras que constan dél. Díxose assí *a canna;* porque crece de unas cañas, y estas secas, y maceradas primero en unas lagunas, y despues con los maços y espadillas, quedan en unos hilos largos, o hebras."

(fols. 333 v.-334 v.)

Como puede verse, la lección errónea del texto gongorino aceptada

por Salcedo: *albogue es duramente repetido,* en vez de *albogues, duramente es repetido,* origina una falsa interpretación del verdadero sentido del pasaje que el comentarista se esfuerza heroicamente en aclarar.

Por el contrario, Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* recoge la lección correcta que le permite interpretar acertadamente este pasaje, con la inevitable inclusión de las más impertinentes disquisiciones eruditas:

> "*Cuyo bárbaro ruído, de más ecos que unió cáñamo y cera albogues, duramente es repetido.* Cuyo estruendo bárbaro, *grande (inmenso* le llamó Virgilio *lib. 3 Æn.* diziendo de Polifemo) repetían más ecos que unieron cáñamo y cera albogues. De modo que si el instrumento constava de cien cañas, o cien cicutas, que es aquella distancia que ay de nudo a nudo en la caña: el eco repetía quatrocientas vozes: porque en la repercusión se duplica la voz, según Aristóteles... Es el eco una imagen de la voz... La unión que cera y cáñamo hizieron en los albogues, han celebrado antiguos, y modernos... Los *albogues* vienen de *albuque* dicción Arabiga, suena *instrumento de boca,* usáronla en España en sus zambras los Moros, y es también un linage de gaita, llamado *dulçaina;* puede ser que venga de *bucca,* como *buccina.*"
>
> (Nota 2, cols. 76-77.)

Es evidente que Góngora usa la palabra *albogues* en su verdadera acepción de "flautas" o "cañas" (flautas de), tal como figura en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611):

> "*Albogue.* Es cierta especie de flauta o dulçaina, *latine calamus aulos... tibia:* de la qual usavan en España los moros especialmente en sus çambras. Está el vocablo corrompido de albuque, que en su terminación arábiga se dize *bucum,* que vale tanto como trompetilla o instrumento de boca para sonar, Urrea. El padre Guadix dize que albogue es un género de gaita de que usan los moros, y le llaman *buque,* que vale gaita; todo parece que viene a dinificar una cosa."
>
> (pág. 67 b.)

Es curioso hacer notar que Cervantes, en el *Quijote,* considera los albogues como un instrumento absolutamente distinto de la flauta o dulzaina de que habla Covarrubias, y de la flauta de caña a que alude

Góngora. El pasaje a que me refiero se encuentra en la descripción del último sueño romántico de don Quijote: la pastoral Arcadia:

> "Pues ¡qué si estas diferencias de músicas resuena la de los albogues! Allí se verá casi todos los instrumentos pastorales.
>
> —¿Qué son albogues —preguntó Sancho—, que ni los he oído nombrar, ni los he visto en toda mi vida?
>
> —Albogues son —respondió don Quijote— unas chapas a modo de candeleros de azófar, que dando una con otra por lo vacío y hueco, hace un son, si no muy agradable ni armónico, no descontenta, y viene muy bien con la rusticidad de la gaita y del tamborín y este nombre *albogues* es morisco, como lo son todos aquellos que en nuestra lengua castellana comienzan en *al*."
>
> (II, cap. LXVII, p. 1067.)

Es posible que Góngora se haya inspirado para este pasaje en los siguientes versos de uno de los sonetos polifémicos de Marino *(Rime,* 1603):

Piene di cento fiati, e cento spirti
Le cento inteste sue forate travi,
Queste note in un tempo aspre, e soavi
Polifemo canto tra'faggi, e i mirti.

(Soneto III, p. 101.)

Este retumbar del eco aparece en el romance de Polifemo de Gabriel Lasso de la Vega, incluído en el *Manojuelo de Romances* (1601):

Retumbaron las cavernas
con sus roncas consonancias,
a cuyos silbos las fieras
las baxas cabezas alzan.

(135, p. 375.)

Y también en la *Fábula de Acis y Galatea* de Carrillo (1611):

retumbó el monte, de sus silbos lleno;
lloró su propio mal, cantó el ajeno.

(pág. 148.)

La posible fuente de este pasaje se encuentra en uno de los sonetos poliféмicos de las *Rime Boscherecce* de Marino (Venecia, 1603):

> L'aspra sampogna, *il cui tenor di cento*
> *Voci risona, e cento fiati spira.*
>
> (Soneto XXI, p. 110.)

Este pasaje de Marino, en el cual, sobre la idea ovidiana de la zampoña de cien cañas de Polifemo, el poeta describe las cien voces que en ella resuenan, ha sugerido posiblemente a Góngora la hipérbole de sus versos.

> "El bárbaro ruido de la zampoña del cíclope es repetido duramente —asperamente— por más ecos que albogues unió el cáñamo y la cera."

Es decir, el bárbaro ruido de los cien albogues de la zampoña de Polifemo es repetido por más de cien ecos. Idea que extrema hiperbólicamente la imagen de Marino, en el cual Polifemo, soplando en las cien cañas de su áspera zampoña, sólo hacía resonar sus cien voces.

4. **La selva se confunde, el mar se altera.**— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe, a propósito de este pasaje:

> "*La selva se confunde* / Se perturba. Y yo entiendo, como en otro lugar diximos, la selva por las fieras que en ella ay."
>
> (fol. 334 v.)

Díaz de Ribas, en sus *Discursos apologéticos,* comenta lacónicamente:

> "Bien describe la grandeça del sonido de la música que se acía en las partes cercanas al mar."
>
> (fol. 187.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* nos dice:

> "El confundirse la selva es, que atronada con la música horrible del Cíclope, no se oía nada... El alterarse el mar es frequente en los Clássicos, Virgilio *Freta tumescunt,* y muchos."
>
> (Notas 3 y 4, cols. 77-78.)

Pellicer en las *Lecciones Solemnes* y Salcedo Coronel en el *Polifemo comentado,* coinciden en señalar como fuentes clásicas de este pasaje unos versos de Virgilio en el libro III de *La Eneida,* describiendo el clamor de Polifemo al percibir la fuga de Ulises y de sus compañeros:

> clamorem immensum tollit, quo pontus et omnes
> contremuere undae, penitusque exterrita tellus
> Italiae curvisque immugiit Aetna cavernis.
>
> (Lib. III, 672-674.)

En la versión de Hernández de Velasco:

> ... dió un bramido,
> con que las aguas del gran mar temblaron,
> I Sicilia, i Italia se turbaron.
> Las cuevas de Etna con bramidos fieros
> Al bramido del monstro respondieron.
>
> (pág. 144.)

Coinciden también en señalar unos versos del libro XIII de las *Metamorfosis,* cuyo influjo parece más ajustado al texto gongorino:

> Senserunt toti pastoria sibila montis
> Senserunt undae...
>
> (Lib. XIII, 785-6.)

En la versión de Sánchez de Viana:

> Su pastoril silvar, el mar vezino
> Sintiólo, oyólo el monte y la ribera.
>
> (Libro trezeno, f. 149 v.)

En la de Pérez Sigler, muy infiel:

> Fué su áspero canto tan sonoro
> que se oyó en esta tierra grande trecho
> Lylibeo, Pachino, Etna y Peloro
> del monstruo assordó el canto contrahecho.
>
> (Libro décimotercio, f. 346 v.)

Pedro Díaz de Ribas propone como fuente de este pasaje los siguientes versos de Virgilio en *La Eneida:*

> Pastorale canit signum, cornuque recurvo
> Tartaream intendit vocem: qua protinus omne
> *contremuit nemus, et silvae insonuere profundae.*
>
> (Lib. VII, vs. 513-515.)

En la versión de Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

> ... i con el corvo cuerno
> Hace de allí la seña, que solía
> Juntar la dura pastoril canalla,
> I dió a la infernal voz tan fuerte aliento,
> Que estremeció el estruendo todo el bosque,
> Las cavernosas selvas retumbaron.
>
> (Lib. VII, p. 389.)

El modelo italiano de este pasaje gongorino parece ser el siguiente fragmento de las Polifemeide de Marino, publicadas en las *Rime:*

> Piú non diss'egli, e'l monte arsiccio e scabro
> rimbombó d'urli, e'lido e la campagna
> tremonne, e l'antro del tartareo fabro.
>
> (*Rime Boscherecce,* Soneto XXI, p. 110.)

El corriente aludir al temblor de la tierra, al encresparse el mar y retemblar el cielo, ante el grito de un gigante, a su caída o a su muerte. Ya en el *Orlando Innamorato* de Boiardo:

> Levosse un grido tanto smisurato,
> Che par che'l mondo avampi e il cel ruini.
>
> (Lib. I, Canto III, 5.)

Venian cridando con tanto rumore,
Che la terra tremava e il celo e il mare.

(Lib. I, IV, 51.)

Ben par che'l monte tremi e la pianura,
Si forte suona quel barone adorno.

(Lib. I, XXVI, 5.)

Strideva in voce di tanta roina,
Che ne tremava il fiume e la marina.

(Lib. II, X, 4.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto:

Sembra a tanto rumor che si fracassi
La selva intorno, e che si avella il monte.

(IX, 74.)

Y también:

Rimbombano al Rumor, ch'intorno s'ode,
Le selve, i monti e le lontane prode.

(XI, 43.)

En la *Gerusalemme* del Tasso 1581):

E co'feri nitriti il suono accorda
Del ferro scosso, e le champagne assorda.

(Canto I, 73.)

En los sonetos polifémicos de Marino en las *Rime* (1603):

In queste voci appo l'amiche sponde
Scior Polifemo a'suoi dolori il freno:
Odir l'aure, l'arene, i sassi, e l'onde.

(Soneto X.)

Fate fede a costei de le mie pene
E come a'miei sospir pianti, e lamenti
Sona il Ciel, crescon l'acque, ardon l'arene.

(Soneto XI.)

5. rompe Tritón su caracol torcido.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

"Para ponderar lo horrible del canto de Polifemo, dize, que Tritón rompió su caracol torcido, ya fuesse de espanto, ya de embidia, o por ventura por querer con el son confundir el que hazía Polifemo. Triton Dios marino, que la Gentilidad venerava, fué hijo de Neptuno, y de Salacia, Ninfa del Mar. Hesiodo quiere que sea hijo de Neptuno y Anfitrite. Fingieron los Poetas, que era trompeta de Neptuno."

(fol. 334 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

"Alguna dificultad ay en este romper del *caracol* Triton. Si le haze pedaços pareciéndole que ya ay instrumento más feroz, y el caracol es ocioso donde están los albogues, o en competencia de Polifemo revienta la concha, la toca con fuerza grande."

(Nota 5, col. 78.)

Según Hesíodo en *La Teogonía,* Tritón era hijo de Neptuno y de Anfitrite, pero no alude a su condición de músico y mensajero de Neptuno:

"De Anfitrite y el estruendoso Poseidón, que bate la tierra, nació el grande y poderosísimo Tritón, terrible dios; el cual vive junto a su madre querida y a su padre rey, en el fondo del mar, donde posee áureo palacio."

(vs. 930-933, p. 66.)

Ya Mosco, en su idilio *Europa,* alude a los Tritones, músicos del mar con sus conchas sonoras:

(vs. 122-124.)

"en torno suyo se congregaban los Tritones, ruidosos músicos del mar; soplando sus largas conchas, hacían resonar el canto nupcial."

(vs. 122-124.)

Virgilio, en *La Eneida*, describe a Tritón en estos términos:

Hunc vehit immanis Triton et caerula concha
exterrens freta, cui laterum tenus hispida nanti
frons hominem praefert, in pristim desinit alvos:
spumea semifero sub pectore murmurat unda.

(Lib. X, vs. 209-212.)

En la traducción de Hernández de Velasco:

Al qual lleva el Tritón navío grandíssimo,
Haciendo miedo a los cerúleos mares
Con su sonora concha: cuyo cuerpo
De la cabeza abajo hasta el cinto
Era de hombre velloso, hierto, i áspero.

(Lib. X, p. 141, t. II.)

Al describir la injusta muerte de Miseno, hijo de Eolo y compañero de Héctor, sin par en el mundo por su destreza en incitar a los guerreros al combate, al son de su trompa guerrera, Virgilio alude por vez primera a los celos de Tritón. Es evidente que la idea gongorina procede de este pasaje virgiliano de *La Eneida:*

Sed tum, forte cava dum personat aequora concha,
demens, et cantu vocat in certamina divos,
aemulus exceptum Triton, si credere dignum est,
inter saxa virum spumosa immerserat unda.

(Lib. VI, vs. 171-174.)

En la versión de Gregorio Hernández de Velasco:

El qual, con temerario atrevimiento
Estando un dia con la hueca concha
Haciendo sobre el mar un gran ruído,
I provocando a los marinos Dioses
A que con él a competir saliessen,
El Dios Triton, su música invidiando,
Le asió a traición (si es digno de creerse)
I entre las rocas en la espumosa agua
Le sumergió, i allí le dió fin triste.

(Lib. VI, p. 268-9.)

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* señala también un pasaje del *De bello punico* de Silio Itálico: "Llamó al caracol torcido, imitando a Ovid... O a Silio lib. 4):

Nec mora terrificis saeve stridoribus aeris
Per vacuum late cantu resonante profundum
Incubuere tubae, queis excitus aequore Triton
Expavit *tortae* certantia murmura *conchae.*

(Lib. IV, 231-234.)

El caracol torcido de Tritón aparece ya en las *Metamorfosis:*

Caeruleum *Tritona* vocat conchaeque sonanti
Inspirare iubet fluctusque et flumina signo
Iam revocare dato: cava bucina sumitur illi,
Tortilis, in latum quae turbine crescit ab imo.

(Lib. I, 333-336.)

En la versión castellana de Sánchez de Viana:

Llamó a *Tritón,* que de purpúreo pelo
Cubierto está los hombros, prestamente...
Tomó su concha al punto, la qual era
Desde el principio angosta *retorzida*
A la mas ancha parte...

(Lib. I, f. 5.)

En la versión de Pérez Sigler:

y al Cerúleo *Tritón* (que sobre el piélago
hondo, los anchos miembros de una roca
allí nascida, está cubierto) llama,
y la sonante concha manda sople,
dándole su señal con que revoque
los rios y corrientes, él tomando
la hueca trompa tuerta que cresciendo
va de la estrecha punta luego en ancho...

(Lib. I, f. 11 v.)

En la difusión del tema en la poesía española del Renacimiento, tiene una gran importancia el relato mitológico del canto VI de *Os Lusíadas* de Camoens, fantástica descripción del reino de Neptuno,

donde se describe minuciosamente a Tritón y se alude a su concha retorcida:

Na mão *a grande concha retorcida*
Que trazia, com força ja tocava:
A voz grande canora foi ouvida
Per todo o mar, que longe retumbava.

(VI, 19.)

Pedro Espinosa, en su poema *A la navegación de San Raimundo desde Mallorca a Barcelona,* incide en idéntica alusión aplicada a Neptuno:

Bebe el delgado viento
Y a un caracol torcido le da aliento.

(pág. 22.)

La canción de Espinosa fué incluída en las *Flores de poetas ilustres de España,* que se publicaron en Valladolid en 1605. Un año después, Góngora imita este verso en su canción *De los Marqueses de Ayamonte cuando se entendió pasavan a Nueva España:*

aliento sonoroso
daba Tritón a un caracol torcido.

(392, p. 598, 1606.)

Antecedente directo del verso que estamos estudiando. En las *Rime Marittime* de Marino, en el soneto *A Tritone ed a Proteo:*

Triton, deh s'hai pieta de'miei tormenti,
Gonfia *la tromba tua torta ed adonca...*

(pág. 50.)

En otro soneto de las *Rime Marittime* de Marino: *Finge, che Tritone seguiti Cimothoe:*

fuggir quel Dio, ch'ogni procella
Con la torta sua tromba acqueta, e frena?

(pág. 63.)

Y en este otro soneto de las mismas *Rime Marittime* que lleva por título *Descrive il golfo di Lepanto, presso gli scogli Curzolari, dove fu rotta l'armata del Turco:*

e Triton poi
Cantolla a suon d'horribil corno al vento.

(pág. 65.)

En el *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596):

Tritón el de la concha te seguía,
A quien mató dormido el Tanagreo...

(IX, p. 396 b.)

Góngora, en la *Soledad Segunda:*

trompa Tritón del agua, a la alta gruta
de Nísida tributa.

(vs. 594-95.)

El pasaje gongorino es imitado por Castillo Solórzano en una Silva intercalada en las *Jornadas Alegres* (1626):

parte por la corriente
del liquido elemento
un tritón, que llenando de su aliento
un caracol vacío,
su acento suena por la selva y río.

(Jornada I, p. 70.)

Recordado por el Conde de Villamediana en la *Fábula de Faetón (Obras,* 1629):

Mueve nadante pez algoso asiento,
Sale Triton *del caracol marino.*

(pág. 203.)

Imitado por el mismo en la *Fábula de Europa:*

Tambien Triton del Austro, que le esconde
Saliendo a percebir falso bramido,
Puesto a su boca *el caracol torcido*
En roncos ululatos le responde.

(pág. 305.)

Soto de Rojas en *Los Rayos del Faetón* (Barcelona, 1639):

El sinuoso caracol sonante
Tritón al labio alborotado aplica.

(Rayo Elementar, p. 359, Oc. 232.)

Y también del mismo poema:

En los çentros de Oceano, bozinas
De los Tritones suenan destempladas
A grandes vencimientos enseñadas.

(Rayo Elementar, Oct. 240, p. 361.)

6. **sordo huye el bajel a vela y remo.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

"Figura Metonimia, no huyó el baxel, sino los que le regían, ni era sordo, sino los que iban dentro."

(fol. 335.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

"... esto alude al caminar de las naves al son de la música: pero en D. L. huyendo della... Está en lugar de atronado *sordo,* usa la misma figura que Virgilio lib. 10. Æn. quando de Tritón dixo, *Caervla concha exterrens freta,* en que reparó Turbeno lib. 2. cap. 21, que ensordecía el mar, siendo incapaz de oídos: y Ovidio lib. 13. Met. dixo *Surdior aequoribus,* a Galatea. Baxel es qualquier navío... *A vela y remo,* es a toda diligencia... en este caso propio, pues los remos son pies de las naves."

(Nota 6, cols. 78-79.)

En vez de la interpretación de los comentaristas que dan a la expresión gongorina *sordo huye el bajel* el sentido de "atronado, ensordecido huye el bajel". Dámaso Alonso propone otra interpretación tal vez más certera, aunque de estirpe menos clásica: "Sordo vale en cas-

tellano "callado", "sigiloso" (comp. "lima sorda", "sordamente", "a la sorda", etc.)." En consecuencia, el sentido del verso gongorino sería, según Dámaso Alonso: "Sigilosamente escapan a vela y remo los navíos" (loc. cit., p. 390).

La expresión *a vela y remo,* que procede de un proverbio latino: *Velis remisque,* está ya consignada entre las frases proverbiales en el *Vocabulario de Refranes* de Gonzalo Correas:

> "*A velas y remos.* Navegar con diligencia a remo y vela."
> (*Frases,* p. 539.)

Una expresión muy semejante se encuentra en *La Eneida* de Virgilio, en el episodio de Polifemo y Ulises. Tal vez el verso gongorino se ha inspirado en lo que se refiere a la veloz fuga de la nave en este pasaje virgiliano de *La Eneida,* en el que se relata la huída de Sicilia después que Ulises ha cegado el cíclope:

> Praecipitis metus acer agit quocumque rudentis
> excutere et ventis intendere vela secundis.
> (Lib. III, 682-3.)

En la versión castellana de Gregorio Hernández de Velasco:

> Un fuerte miedo en esto nos da espuelas
> Para huir, do quieren viento, y velas.
> (I, pág. 145.)

Petrarca, en los *Trionfi:*

> Gianfrè Rudel, ch'usò *la vela e'l remo*
> A cercar la sua morte...
> (I, IV, vs. 52-53.)

El Chariteo, en el Soneto CLXXIX de las *Rime:*

> Io, non pentito mai del mio camino,
> *Con vela & remi* vo seguendo Amore.
> (p. 217, vs. 7-8.)

Es una expresión característica que ya el Ariosto, en el *Orlando furioso,* utiliza repetidas veces:

I naviganti per cammin sicuro,
A vela e remi insino a Londra furo.

(VIII, 26.)

Mai legno alcun, che vada *a remi e a vele,*
Nel mare orientale apparir suole.

(XV, 18.)

Prima avendo spacciato un sottil legno,
Ch'a vele e a remi andò battendo l'ali.

(XXXVIII, 36.)

Non cessa il messo *a vela e a remi* andare,
Come quel che prestezza al bisogno usa.

(XL, 55.)

Hurtado de Mendoza, en los *Consejos a Don Diego:*

Andar en alta mar *a vela y remo.*

(pág. 474.)

Fray Luis de León, en la Oda XVIII, *A Santiago:*

torna buscando a Cristo *a remo y vela.*

(v. 45.)

Juan Rufo, en *La Austríada:*

A vela y remo hienden noche y día
El mar de la Toscana con presteza.

(VII, j. 38.)

Y la fortuna del marqués nombrado
Iba por mar tranquilo *a remo y vela.*

(XI, p. 56 a.)

Teníase nueva que el turquesco bando
Trataba de ponerse *a remo y velas.*

(XV, p. 78 a.)

Y sulcando aquel mar *a vela y remo,*
Despues de puesto el hijo de Latona...

(XIX, p. 102 b.)

Y así, con gran instancia procuraba
Pasar sobre el Ionio *a vela y remo.*

(XX, p. 108 a.)

Lope de Vega, en la *Descripción de la Abadía* de las *Rimas:*

porque apenar el pie se pone en ellas,
cuando importa salir *a vela y remo.*

(pág. 108.)

7. **tal la música es de Polifemo.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe: "Tales efetos causava la musica de Polifemo" (fol. 335).

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:* "Por los efetos se puede conocer qual era" (nota 7, col. 79).

OCTAVA XIII

Ninfa, de Doris hija, la más bella,
adora, que vió el reino de la espuma.
Galatea es su nombre, y dulce en ella
el terno Venus de sus gracias suma.
Son una y otra luminosa estrella
lucientes ojos de su blanca pluma:
si roca de cristal no es de Neptuno,
pavón de Venus es, cisne de Juno.

(vs. 97-104.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Ya que feneció la pintura del Gigante en semblante, en vestido, y miembros, comiença a retratar sus afectos, descriviendole enamorado, hasta la adoración de Galatea ninfa del mar, hija también suya, cuyas partes encarece de modo, que pone en ella cifradas las tres Gracias de Venus, en sus ojos dos estrellas, igual en ellos al pavón, y en la blancura al cisne" (col. 80).

COMENTARIO

Pese a la aparente dificultad que otorga a este pasaje el violento hipérbaton de los dos primeros versos, la oscuridad de la presente

octava radica para el lector moderno en la opulenta sucesión de metáforas que Góngora ha acumulado en ella para trazar esta bellísima descripción de la hermosura de la ninfa.

El sentido de la octava en su conjunto es el siguiente:

> "Polifemo adora a una ninfa, hija de Doris, la más bella que vió el reino de la espuma, es decir, el mar. Galatea es su nombre y en ella Venus suma dulcemente los encantos de sus tres Gracias. Las dos luminosas estrellas de sus ojos, parecen ojos lucientes de su piel blanquísima, que parece la blanca pluma de un cisne.
>
> Si no es Galatea como una roca cristalina del mar por la límpida blancura de su cuerpo, será pavon de Venus, puesto que sobre su piel, blanca como la del cisne de Venus, tiene ojos como en su cola el pavón; o será cisne de Juno, puesto que en su tez blanca como el cisne, tiene ojos como el pavón, ave de Juno."

NOTAS

1. **Ninfa, de Doris hija, la más bella adora, que vió el reino de la espuma. Galatea es su nombre.—** Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Adora una Ninfa de Doris, la más bella que vió el Reyno de la espuma. Ya diximos que esta interposición en la oración se llama hipérbaton, es muy frecuente en D. L. Cúlpanle algunos por esto, yo no quiero alargarme en su defensa, por no parecer apassionado, quando trato solo de explicar este breve poema suyo. Bien creo que los que leyeren sus obras, juzgarán que fué de los que más exornaron con figuras nuestro idioma, no usadas antes de Poeta Castellano, imitadas oy de muchos. Passemos pues a nuestra exposición. Doris Ninfa del mar fué hija del Océano y Tetis, casada con Nereo su hermano del qual parió las Ninfas, que llamaron por el padre Nereydas: estas fueron ciento segun los antiguos Poetas."
>
> (fol. 335 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* nos dice:

"*Ninfa de Doris hija.* Assí nombra Ovidio lib. 13. *Met.* a Galatea... Hesiodo *in Theogon,* la cuenta entre las Ninfas del mar, hija de Doris, que lo fué de Tetis y Oceano... *La más bella.* No es encarecimiento de D. L. sino confiança justa de Galatea en Luciano *dial.*[ogo] *Dorid. & Galath...* Bien da a entender que aventaja Galatea en hermosura a todo el resto de sus hermanas, Ovidio lib. 2. *Am. eleg.* 2. pues en la navegación de su Corina dize a Galatea, que como era hermosa cuide de otra hermosa... *Adora que vió el Reyno de la espuma.* Ama la más hermosa Ninfa que vió el mar. Este verbo *Adorar* se ha passado desde el culto divino, y el respeto humano, al amor, y suple vezes de amor la *adoración.* En los Antiguos tenía diversas significaciones... Yo solo passo a explicar el *adora* de D. L. que si bien puede estar por sujeción como en Claudiano *in Phoenice, Regis iter fragantis adorant...* Y mi antagonista D. Gabriel de Corral, *Antes que el Orbe idolatrasse en Roma,* haziendo el *idolatría* de Religioso, lo que sólo era rendimiento feudatario de vassallo; esta *adoración* de Polifemo está por *amar* y *adorar,* gozando Galatea los privilegios de *dama* y *Diosa.* Luego se explica D. L. en la *Estanc. 19. Bien sea religión, bien amor sea.* De modo que por dama la *adorava* como a deidad Polifemo, que uno de los efetos de amor es hazer diosa a la cosa amada... El *Reyno de la espuma,* está allí por el mar, que fué una de las tres porciones que le cupo a Neptuno repartiendo su herencia con Plutón y Iupiter."

(Cols. 80-83.)

Hesíodo, en *La Teogonía,* cuenta el nacimiento de las ninfas, nacidas de Nereo y Doris, hija del Océano:

"De Nereo y de Doris, la de hermosa cabellera, hija del Océano, río que vuelve sobre sí mismo, nacieron en el estéril ponto estas diosas amabilísimas: Ploto, Eucrante, Sao, Anfitrite, Eudora, Tetis, Galene, Glauce, Cimótoe, Espeyo, Toe, la amable Halia, Pasítea, Erato, Eunice, la de los róseos brazos; la graciosa Mélita, Eulímene, Agave, Doto, Proto, Ferusa, Dinámene, Nesea, Actea, Protomedía, Doris, Panoía, *la hermosa Galatea,* la amable Hipótoe, Hipónoe, la de los róseos brazos; Cimódoce, la cual, junto con Cimatolegue y Anfitrite, la de los pies hermosos, apacigua fácilmente las olas del sombrío ponto y calma los vientos de impetuoso soplo; Cino, Eyone; Halimede, la de bella corona; la risueña Glaucónome, Pontoporía, Leágora, Evágora, Laomedía, Polínoe, Autónoe, Lisianasa, Evarne, la de grato carácter e irre-

prochable belleza; Psámate, la de gracioso cuerpo; la divinal Menipe, Neso, Eupombe, Temisto, Prónoe y Nemertes, dotada de la misma inteligencia que su padre inmortal. Tuvo, pues, el eximio Nereo esas cincuenta hijas, que son diestras en primorosas labores."

(vs. 240-264, p. 22-23.)

Góngora tiene presente, sin duda alguna, el texto ovidiano de las *Metamorfosis:*

At mihi, cui pater est Nereus, quam caerula Doris
Enixa est, quae sum turba quoque tuta sororum.

(XIII, 742-43.)

Que dice así en la versión de Sánchez de Viana:

Mas yo, de Doris hija y de Nereo,
con tanta hermana, te prometo y digo...

(Lib. XIII, t. II, p. 226.)

Y en la de Pérez Sigler:

mas yo (aunque me dió el gran dios Nereo
y la cerúlea Doris, carnal paño,
y aunque segura estoy quanto desseo
con mis hermanas de qualquier engaño)...

(Lib. XIII, f. 348 v.)

2. y dulce en ella
el terno Venus de sus Gracias suma.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

"Y Venus dulcemente abrevia en ella sus tres gracias. Las gracias criadas de Venus, y que siguen su compañía son tres: los nombres que les da Hesiodo en su Teogonía, son Aglaya, Eufrosine y Thalía, que significan verdura, alegría y resplandor. Quanto pudiera dezir dellas lo escrivió con mucho cuidado Fernando de Herrera en el comento a la egloga 2. de Garcilasso, véalo el curioso."

(fol. 336.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica como sigue este pasaje:

"Que gustosa Venus de su hermosura, cifró, abrevió, sumó en ellas las perfecciones de las tres Gracias recogiendo a un sujeto solo lo que avía repartido en las tres. Quien duda que imitó D. L. a Museo *de Heron. & Leand.* hablando de Hero? Si ya no es que lo viesse en Ausonio, Epig.[rama] 114:

Tres fuerant Charites: sed dum mea Lesbia vixit,
Quatuor, ut periit, tres numerantur item

... No pudo encarecer más D. L. la beldad de *Galatea,* que con poner en ella el *terno,* el *número de tres,* que no solo dize número, pero vehemencia en la alabança, por ser este número el más misterioso de todos... y assí... no pudo D. L. dar mayor perfección a *Galatea* que con poner el *terno de las Gracias* en su hermosura."

(Nota 5, cols. 84-98.)

Diríase, pese a su irónico desdén por el poeta barcelonés, que Góngora recordaba un pasaje de la *Fábula de Hero y Leandro,* en que Boscán, describiendo a Hero, escribe:

Las tres gracias, que dicen los poetas,
que no son sino tres, *eran en ella*
infinitas, según todos decían.

(pág. 76.)

En *La Ulyxea* de Homero, traducida por el secretario Gonzalo Pérez (1553), aparece la primera alusión a Venus y a las tres Gracias:

Y Venus la risueña y amorosa
Fuese a Chypre, y a Papho, donde tiene
Sus aras y su templo consagrado.
Luego fueron con ella *las tres Gracias*
A lavarla, y ungirla con el olio
Eterno e inmortal, qual se requiere
A los Dioses que viven para siempre.

(Lib. VIII, p. 279.)

También en *La Ulyxea,* aludiendo a la belleza de Penélope, que le infunde Minerva:

Alimpióle su rostro ya hermoso,
Y púsole otra nueva hermosura
Tan sobrenatural, como la tiene
La Cythera Venus coronada,
Quando se afeyta, y va a la compañía
De las tres Gracias, dulce y amorosa.

(Lib. XVIII, p. 642-3.)

Hesíodo, en *La Teogonía,* relata que las Gracias nacieron de Zeus y la bellísima Eurínome:

"Eurínome, la hija del Océano, la de apetecible belleza, hubo de él *las tres Gracias, de hermosas mejillas —Aglaya, Eufrosine y la amable Talía—* cuyos párpados causaban desfalleciente amor, y cuyo mirar aparecía dulce debajo de las cejas."

(vs. 907-911.)

La costumbre de ponderar la belleza femenina como suma de todas las gracias se encuentra ya en la poesía italiana.
Petrarca, en el *Canzoniere:*

tanta ne gli occhi bei for di misura
par ch'Amore e dolcezza *e grazia* piova.

(CLIV, p. 160.)

Así en el *Orlando* de Ariosto, describiendo la belleza de Isabella:

Tanto pero di bello anco le avanza,
Che *con le Grazie* Amor vi puo aver stanza.

(XXIX, 97.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto:

Perche tutte le grazie inclite e rade,
Ch'alma Natura, o proprio studio dare,
O benigna Fortuna ad uomo puote,
Avra in perpetua ed infallibil dote.

(XXXV, 5.)

En la *Egloga Segunda* de Garcilaso:

De vestidura bella allí vestidas
las Gracias esculpidas se veían;
solamente traían un delgado
velo, que el delicado cuerpo viste;
mas tal, que no resiste a nuestra vista.
Su diligencia en vista demostraban;
todas tres ayudaban en un hora
una muy gran señora que paría.

(vs. 1271-77.)

Hurtado de Mendoza, en la *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta:*

Las gracias en tí unidas a manojos,
Tu grandeza y valor nunca vencido.

(pág. 234.)

En uno de los sonetos de las *Poesías* de Francisco de Figueroa:

Las tres Gracias que tienen el poder
de dar graçia, saber y hermosura,
viendo sola ser vos sobre natura,
de invidia se vinieron a ençender.

(XCVI, p. 141.)

Camoens, en la *Egloga V:*

Em vós as graças todas se hão juntado;

(pág. 68, 1.)

Camoens, en la *Ode IV,* aludiendo a la belleza de Faón:

Pelo moço escolhido,
Onde mais *se mostram as três Graças.*

(pág. 133, 7-8.)

Cervantes, en el siguiente pasaje de *La Galatea* (Alcalá, 1585):

"... especialmente a Galatea, *en quien se vieron juntas las tres Gracias,* a quien los antiguos griegos pintavan desnudas, por mostrar, entre otros effectos, que eran señoras de la belleza."

(Lib. I, p. 45, t. I.)

En *El Monserrate* de Virués, describiendo la belleza de la hija del Conde Wifredo (Madrid, 1588):

las gracias la tenían adornada,
y dellas era una real hechura.

(I, p. 507.)

En una canción de *La Arcadia* de Lope (Madrid, 1598):

Minerva y Venus te dotaron juntas
de gracias tales que merecen palma.

(Lib. II, p. 109.)

En unos tercetos de *La Arcadia* de Lope:

Las tres gracias le tienen en las manos;
Eufrosine le lava y considera.

(Lib. V, p. 288.)

Para la inclusión del tema en esta descripción de la belleza de la ninfa, Góngora tiene presente *Il Polifemo* de Stigliani, donde el cíclope le dice a Galatea (Milán, 1600):

chi di tue grazie annoverar puo'l coro,
se l'arte da te stessa non n'impara?

(XXVI, p. 196.)

En el soneto de las *Rime* (Venecia, 1602) de Marino: *Dimostra nella sua ninfa ugual belta e crudelta:*

Tante in te gratie, e tai bellezze accogli,
Che, non ninfa costei, ma certo e Dea.

(pág. 59.)

En el soneto *Priega Amore che l'aiuti a scrivere della sua Donna,* de las *Rime Amorose* de Marino (Venecia, 1603):

Quella forma leggiadra, ed immortale,
In cui tutte sue gratie ha il Ciel consparte.

(pág. 2.)

En el soneto *Agli occhi della sua Donna* de las *Rime* de Marino (Venecia, 1603):

O del'eterno Sol vive fiammelle,
Dele Gratie, e d'Amor nido, e soggiorno.

(pág. 5.)

En el soneto *Alla bocca della sua Donna*, de las *Rime* de Marino:

Labra, ove'l Ciel *tutte le gratie ascose,*
Che le Gratie, e gli Amori innamorate.

(pág. 4.)

Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, escribe:

"Sin duda imitó Don Luis a Hierónimo Angueriano en un epigrama que escrive a Celia en su *Erotopaegnion:*

Tres Charites; tribus una Charis connecteris; illae
Tres Charites teneant ut dea te Charitem."

(fol. 336.)

Es evidente que la versión a lo divino de estos versos se encuentra en este pasaje de Valdivielso en la *Vida del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607):

Las tres carites, gracias sobrehumanas,
hijas del Rey del soberano coro,
Fe y esperanza y caridad ufanas
llenan su pecho de inmortal tesoro.

(II, p. 146 a.)

Pellicer señala además muy certeramente un epigrama de Ausonio:

Tres fuerant Charites, sed dum mea Lesbia vixit
Quattor, ut periit tres numerantur idem.

(Epigrama 114.)

En el cual se inspiran los versos de Angheriano citados por Salcedo Coronel. Y éstos de Valdivielso:

De *las Carites tres* congraciadoras
El agrado y la gracia mal segura.

(III, p. 149 b.)

Ya en 1604, en el romance de Píramo y Tisbe, Góngora ensaya la primera versión de la idea expresada en el *Polifemo:*

Desde la barba al pié, Venus,
su hijuelo y *las tres gracias*
deshojando están jazmines
sobre rosas encarnadas.

(55, p. 139.)

El Racionero Tejada, canción *A la Asunción, Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

Y recebid en vuestras bellas plumas
A la que encierra en sí *las gracias sumas.*

(Lib. II, núm. 227, p. 252.)

En cuanto al uso del cultismo *terno,* consignado por vez primera en el Vocabulario de Rosal (1601), "ornamentos", y después en el *Tesoro* de Oudin (1616), aparece en el siguiente pasaje del *Arauco domado* de P. de Oña (Lima, 1596):

Ni el *terno* de las diosas a su lado,
Gozó de vista, viéndole, tan buena.

(XIV, p. 423 a.)

El introductor de este cultismo en la poesía castellana parece ser Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584), y en ningún caso lo aplica a las tres gracias, y sí a las harpías, a las furias, a las parcas, etc. Véase:

Que el *terno* de las furias fabricaba.

(I, p. 7 a.)

Nunca el *terno* cruel de las harpías.

(XII, p. 65 a.)

Que el *terno* de las parcas riguroso.

(XV, p. 80 b.)

Y mas porque ya sabe que el supremo
Terno del cristianismo se le llega.

(XX, p. 111 a.)

La fuente más directa es, probablemente, el siguiente pasaje de Valdivielso en la *Vida del Patriarca San Josef,* único precedente de Góngora que habla del "terno de las gracias":

Su gracia y hermosura multiplica
Y el número del monte de Helicona,
Y *de las gracias* el virgíneo *terno,*
Que mas que ellas le dio su autor eterno.

(VI, p. 162 b.)

Valdivielso, en la *Vida del Patriarca San Josef,* refiriéndose a los Reyes Magos, usa también dicho cultismo:

Arrastrando real púrpura y brocado,
Ante la bella Reina de hermosura,
El *terno* llega bienaventurado.

(XVII, p. 207 a.)

Góngora lo emplea también en las *Soledades:*

terno de gracias bello, repetido
cuatro veces en doce labradoras.

(Sol. I, vs. 895-6.)

Imitado por el Conde de Villamediana en el siguiente pasaje de sus *Liras (Obras,* Zaragoza, 1629):

El indicioso *terno.*
Ya de las gracias le administra gracia.

(pág. 334.)

Una clara reminiscencia de este verso gongorino aparece en la canción panegírica *Al Conde de Olivares,* estampada en los preliminares del *Desengaño de Amor en Rimas* de Soto de Rojas (Madrid, 1623):

La opuesta, a quien Pandora inobediente,
negó el licor de su dorado vaso,
parte que el todo *de sus gracias suma.*

(p. 10, vs. 9-11.)

3. Son una y otra luminosa estrella.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, explica en los siguientes términos este pasaje:

"Son entrambas estrellas; esto es sus ojos; assi los llama él mismo en un romance:

En dos luzientes estrellas,
Estrellas de rayos negros,
Dividido he visto el sol
En breve espacio de cielo."

(fol. 336 v.)

Aporta varias fuentes clásicas de Ovidio y Séneca, de las cuales sólo son válidas las siguientes. Ovidio, en el libro I de las *Metamorfosis:*

uidet igne micantes
Sideribus similes oculos...

(Lib. I, vs. 498-99.)

Que dice así en la versión clásica de Sánchez de Viana:

Ve aquellos ojos tan resplandecientes
cual dos luceros claros, rutilantes.

(Lib. I, t. I, p. 33.)

Ovidio, en la Epístola XX, de Aconcio a Cídipe, de las *Heroidas:*

Tu facis hoc oculique tui, quibus ignea cedunt
Sidera, qui flammae causa fuere meae.

(XX, 55-56.)

En la traducción de Diego Mexía, en el *Parnaso Antártico* (Sevilla, 1608):

Tus ojos, digo, a cuyas lumbres bellas
Por ser su resplandor tan excelente,
Reconocen ventaja las estrellas.

(Epístola décimanona, p. 336.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

> "Sus dos ojos, esso dice *una y otra estrella,* de modo que las dos estrellas en su rostro eran *ojos* de su blancura. Pende esta locución de los versos siguientes, donde le llama *cisne.* Comparar a las estrellas los ojos es frecuente en griegos y latinos de quienes pudiera traer cien símiles."
>
> (Nota 6, col. 98.)

La metáfora ojos = estrellas en la poesía del Renacimiento procede de Petrarca. En el *Canzoniere:*

> ebeno i cigli, *e gli occhi eran due stelle,*
> onde Amor l'arco non tendeva in fallo.
>
> (CLVII, p. 162.)

> Dal bel seren de le tranquille ciglia,
> afavillan sí *le mie due stelle fide.*
>
> (CLX, p. 164.)

> ma gli spiriti miei s'aghiaccian poi
> ch'i'veggio, al departir, gli atti soavi
> torcer da me *le mie fatali stelle.*

Y en este otro pasaje, fuente directa de Góngora, en el que Petrarca usa una metáfora idéntica para designar los ojos: *una y otra estrella:*

> ov'è'l bel ciglio *e l'una e l'altra stella*
> ch'al corso del mio viver lume dênno?
>
> (CCXCIX, p. 273, In morte.)

También aparece en las *Rime* de Boccaccio:

> L'angelico leggiadro e dolce riso.
> Nel qual, *quando scintillan quelle stelle*
> Che la luce del sol, fanno minore,
> Par s'apra il cielo e rida il mondo tutto.
>
> (Soneto XV, vs. 8-11.)

Boiardo, en los *Pastorali,* imita la metáfora de Petrarca:

> Che'l viso ascose *e l'una e l'altra stella:*
> Le stelle dico, che sembravan Sole.
>
> (Egl. II, p. 133.)

En el *Orlando Innamorato,* describiendo a Marfisa:

Rivolto al capo avea le chiome bionde,
E gli occhi vivi assai piu ch'una stella.

(Lib. I, XXVII, 59.)

Describiendo la doncella que Rugiero encuentra encantada en un laurel:

Fuor del suo tronco sorse una donzella,
Che sopra al capo acia le chiome d'oro,
E gli occhi vivi a guisa de una estella.

(Lib. III, VII, 18.)

Ariosto, en el *Orlando furioso:*

E le due chiare stelle, onde nutriva
Nelle reti d'Amor l'anima avinta.

(VIII, 80.)

Ariosto, Soneto XVIII de sus *Rime,* recuerda la metáfora petrarquista:

Madonna, sete bella e bella tanto,
Ch'io non veggio di voi cosa piu bella;
Miri la fronte *o l'una e l'altra stella...*

(pág. 616.)

Poliziano, en los *Rispetti Spicciolati,* aludiendo a los ojos de Ippolita:

Ma sii contenta conservarni il core
Co'tuo'begli occhi, anzi due vive stelle.

(pág. 87.)

En los *Rispetti Continuati:*

Pur che vêr me un tratto gli occhi giri,
Gli occhi che son due stelle alle mie vele.

(pág. 82.)

Gil Polo, en la *Diana enamorada* (Valencia, 1564):

Mirad un gesto hermoso, *y lindos ojos*
que imitan dos clarísimas estrellas.

(Lib. IV, p. 462 b.)

Cristóbal de Virués, en *El Monserrate* (Madrid, 1588):

Era una larga fuente cada estrella
que los claveles y el jazmín regaba.

(II, p. 509.)

Barahona de Soto, en la Egloga III:

Ojos, que sois del cielo dos estrellas
Grandes y en buena suerte dél nacidas.

(pág. 812.)

Sánchez de Lima, en un *Madrigal* inserto en su *Arte Poética en Romance Castellano* (Alcalá, 1580):

y sus ojos bellos
que estrellas del Oriente parecían,
de aquel color que son las esmeraldas.

(Diálogo segundo, p. 76, vs. 12-14.)

4. **lucientes ojos de su blanca pluma.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Alusión al cisne, de cuya blanca pluma dize, que eran ojos luzientes sus dos estrellas."

(fol. 336 v.)

Es evidente que la metáfora *blanca pluma* equivale en este pasaje gongorino a *blanca tez.* Góngora transforma hiperbólicamente la piel blanca de Galatea en *blanca pluma* para ponderar la suavidad y blancura de su tez, que equipara al plumaje blanquísimo del cisne. La alusión al cisne aparece dos versos después, y nos demuestra claramente que la metáfora *blanca pluma* es una identificación hiperbólica con la pluma del cisne, la más blanca de las aves. Por otra parte, en otro pasaje de la fábula, Góngora pondera la blancura de Galatea diciendo:

blanca más que las plumas de aquel ave
que dulce muere y en las aguas mora.

(XLVI, 363-4.)

Es decir, "más blanca que las plumas del cisne." Los ojos de Galatea, iguales a dos lucientes estrellas, destacan sobre la blancura de su tez, como los ojos de la cola del pavón sobre la blanca pluma de un cisne. Es ésta la idea que contiene implícitamente este pasaje y que sólo aclara el postrer verso de la octava al decir que Galatea *Pavón de Venus es cisne de Juno.*

5. si roca de cristal no es de Neptuno.—Los comentaristas sólo atentos a las fuentes clásicas grecolatinas no han percibido el origen temático de este pasaje gongorino, de clara ascendencia petrarquista. Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

"Sino es Galatea roca cristalina de Neptuno."

(fol. 336 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta:

"Si acaso por su blancura no es escollo de cristal del mar: allí *Neptuno* está por el mar."

(Nota 7, col. 98.)

Compara Galatea a un blanco escollo de cristal, y ya Petrarca aludía a lo peligroso de los escollos del océano, llamando así a Laura:

non è gioco uno scoglio in mezzo l'onde,
e'ntra le fronde il visco.

(CV, p. 104.)

Esta idea queda muy clara en el siguiente pasaje, donde Petrarca compara a Laura con un hermoso escollo que ha de arruinar su vida entre un mar de lágrimas derramadas por su causa:

Questo prov'io fra l'onde
d'amaro pianto; ché *quel bello scoglio*
ha col suo duro argoglio
condutta ove affondar conven mia vita.

(CXXXV, p. 144.)

Boiardo, en los *Amorum libri:*

Questo altro scoglio mio tanto è piu duro
Quanto e più bello; e tanta e sua belleza
Quanto natura ne puô dare e Jove.
(Lib. III, CXL, p. 95.)

Que esta metáfora es una herencia de la tradición petrarquista lo demuestra claramente el siguiente pasaje de la *Soledad Segunda:*

de Cloris el segundo,
escollo de cristal, meta del mundo.
(vs. 540-41.)

Es evidente que Góngora no alude tan sólo a la blancura de Galatea o de Cloris, sino que recuerda la tradición petrarquista que identifica la amada inflexible y desdeñosa con un escollo.

6. pavón de Venus es, Cisne de Juno.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica lacónicamente este pasaje:

"Pavon de Venvs es.—Llamala pavon de Venus, no porque esta ave sea de Venus, sino por los ojos que finge en su pluma, los quales tiene solamente en las suyas el pavon, ave consagrada a Iuno.

Cisne de Ivno.—Por la misma razon la llama cisne de Iuno, siendo esta ave de Venus. Con esta contraposición declara el Poeta la blancura y hermosos ojos de Galatea."

(f. 336 v.-337.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* nos ofrece un comentario mucho más amplio y pormenorizado:

"Hasta hoy no ha tenido luz este verso; porque unos lo explican escuro, y otros ciegamente. Qual le haze *Anthiteton* una contraposición de vozes; otro lo juzga modo atrevido de D. L. Pero apurada la locución, es elegantíssima. Va tratando arriba de Venus, de las tres Gracias que epilogó en Galatea; puso dos estrellas

por ojos en la pluma blanca, que es su rostro. Agora por la parte de la blancura hace *cisne* a Galatea; y por la parte de tener essa *pluma blanca* ojos, es *pavon;* pues esse *cisne con ojos* sea *pavon de Venus* por la blancura y los ojos: y esse *pavon* de pluma blanca por la parte de los ojos y esse *pavon* de pluma blanca por la parte de los ojos es *pavon,* y por la parte de la pluma *cisne*. Pues *pavon de pluma blanca con ojos* sea *cisne* de Juno. Mas conciso agora. El *cisne* porque tiene ojos, es *pavon* de Venus, a quien está consagrado el *cisne:* y el *pavon* porque tiene pluma blanca, es *cisne* de Juno, a quien está consagrado el *pavon*."

(Nota 8, cols. 98-99.)

En los *Discursos Apologéticos por el estilo del Polifemo y Soledades* de Pedro Díaz de Ribas:

22.—*Pabon de Venus es, Cysne de Juno.*—Bien se sabe que el Pabon es de Juno, i los Cysnes de Venus... Pues aviendo convinado la hermosura de los ojos de el Pabon, i la blancura de el Cysne, i puesto los en un sugeto, i luego un Pabon blanco, i un Cysne con ojos pintados, galanamente trueca las aves, i dize, que Galatea es Pabon de Venus, i cysne de Juno, juntamente significando la mescla, que avia en Galatea de venustidad i bizarria. Porque Venus sola significa lo venusto, faceto i salado, i Juno lo Regio, lo bizarro, i bravo: que es lo que los italianos llaman *Altiero,* i a vezes una perfeccion de estas se halla sin la otra. Pero ambas tenpladas hazen una maravillosa consonancia."

(fol. 189.)

Góngora siente una complacencia extremada por estas contraposiciones y antítesis que constituyen uno de los rasgos más característicos de su lírica.

Véase en la Soledad I, una inversión de atributos entre la Aurora y el Sol, análoga a la que juega en este pasaje entre el cisne de Venus y el pavón de Juno:

o por lo matizado, o por lo bello
si Aurora no con rayos, Sol con flores.

(vs. 256-7.)

Imitado por el Conde de Villamediana en el Soneto XXIV:

Deste que con las ondas del cabello
Grava de tersa lumbre su celada,
Si con ojos no amor, deidad armada,
Adonis belicoso, Marte bello.

(pág. 83.)

OCTAVA XIV

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre lilios cándidos deshoja:
duda el amor cual más su color sea,
o púrpura nevada, o nieve roja.
De su frente la perla es, Eritrea,
émula vana. El Ciego Dios se enoja
y condenado su esplendor, la deja
prender en oro al nácar de su oreja.

(vs. 105-112.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Prosigue las alabanças de Galatea, como para pintar su color blanco y rojo, deshoja rosas blancas y purpureas la Aurora, de modo que el amor indeciso, no sabe si es nieue purpurea, o purpura neuada. Escriue luego la competencia de la perla Eritrea con la frente de Galatea, de la que es el amor juez, que airado da la sentencia en fauor de Galatea, y en castigo de su arrogancia la condena a assistirla en los çarcillos pendientes de las orejas engazada en oro" (col. 99).

NOTAS

1. Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre lilios cándidos deshoja.— Salcedo Coronel en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "La alva deshoja sobre Galatea purpúreas rosas entre lilios cándidos. Assí deciara el Poeta el color hermoso de Galatea, donde ni la púrpura de las rosas excedía a la blancura de los lilios, ni la candidez de los lilios lo purpúreo de las rosas."
>
> (fol. 337.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* apostilla con mayor prolijidad:

> "De grande artificio se valió D. L. en la travaçón desta estancia, que en algo viene dependiente de la de arriba. Dixo que era *pavón de Venus, y cisne de Iuno,* dándola al amparo de ambas diosas: agora prosigue en los favores de Iuno y Venus, diziendo que la Aurora deshoja sobre ella rosas purpúreas, que son flores de Venus, y lilios cándidos, o açucenas, que son flores de Iuno; y mezclando rosas y açucenas la Aurora, le da hermosura perfetíssima. Oigamos al venustíssimo Anacreón, *Lilia alba decora sunt rosis adplicita:* y nuestro Aragonés Prudencio *in Psich. Intertexta rosis candentia lilia miscet.* Ovidio, *Quale rosae fulgent inter sua lilia mistae.* Fueron los Antiguos atentos en hazer esta mezcla de lilios y rosas en las mexillas de las mugeres, que es lo blanco y lo rojo."
>
> (Nota 1, cols. 99-100.)

Pellicer y Salcedo coinciden en señalar como fuente de este pasaje aquellos versos de *La Eneida* de Virgilio en que el gran poeta latino describe con exquisita belleza el rubor de Lavinia:

> Indum sanguineo ueluti uiolauerit ostro
> si quis ebur, aut mixta rubent ubi lilia multa
> alba rosa, talis uirgo dabat ore colores.
>
> (Lib. XII, 67-69.)

Pasaje que dice así en la versión de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

> Tal era el rostro de la bella Virgen,
> I tales las colores que allí tuvo,
> Quales se muestran quando resplandece
> Sobre marfil de India roja grana.
> O quando a grande copia de azucenas
> Se mezclan muchas coloradas rosas.
>
> (Lib. XII, t. II, p. 363.)

Pero es evidente que Góngora ha tenido presente una riquísima cadena temática ya existente en la poesía renacentista y que procede por una parte de Ovidio, y por otra de este pasaje de Virgilio. En efecto, ya hemos visto en la Octava I, nota 7, a propósito de la metáfora gongorina *es rosas la alba,* que existe en la poesía clásica y renacentista una persistente asociación entre las rosas y la Aurora. En efecto, un pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio que alude, como siempre, a la Aurora personificada, inicia la fecunda difusión del tema:

> ... ecce uigil nitido patefecit ab ortu
> Purpureas Aurora fores et plena rosarum
> Atria.
>
> (Lib. II, 112-114.)

La imagen de los atrios de rosas de la Aurora habrá de sugerir a los poetas italianos del Renacimiento la imagen bellísima de una diosa cuyo atributo son las flores y que tiene en sus manos el don de las más bellas rosas y de los más blancos lirios mojados de rocío. Simultáneamente la mezcla cromática iniciada por Virgilio en el pasaje ya citado, en que utiliza la mezcla de los lirios blancos y las rosas rojas para sugerir el color rosado, alcanza una difusión no menos amplia en la poesía renacentista, no sólo por influjo virgiliano, sino también por innumerables imitaciones del tema en la misma poesía latina. En algún caso la imagen nueva, muy grata al bucolismo eglógico renacentista, que aparece en unos versos de Propercio, logra la preferencia sobre la mezcla de lirios y rosas. Es aquella descripción bellísima en que el

poeta compara el color rosado del rostro de su amada al de los pétalos de rosa nadando en la leche pura:

Lilia non domina sint magis alba mea;
Ut Moeotica nix minio si certet Hibero
Utque rosae puro lacte natant folia.

(Lib. II, III, 10-12.)

Ahora bien, en el pasaje gongorino que estamos estudiando:

Purpúreas rosas sobre Galatea
la alba entre lilios cándidos deshoja.

confluyen dos trayectorias temáticas paralelas, aunque distintas, procedentes de los modelos citados. Por una parte, el tema ovidiano de las rosas de la Aurora, difundido en la poesía renacentista por el genio pictórico y sensual de Ariosto, que otorga a la Aurora un canastillo de lirios y rosas que *derrama o esparce* al amanecer. Véanse algunos ejemplos característicos, mil veces imitados por la poesía renacentista posterior, procedentes del *Orlando furioso:*

Per veder s'anco di Titon la sposa
Sparge dinanzi al mattutino lume
il bianco giglio e la vermiglia rosa.

(XXXII, 13.)

Y en este otro pasaje que alude genéricamente a las flores de su canastillo evidentemente rosas encarnadas y lirios blancos:

e già il color cilestro
Si vedea in Oriente venir manco
Che, *votando di fior tutto il canestro*
L'Aurora vi facea vermiglio e bianco.

(XLIII, 54.)

Torquato Tasso, en la *Gerusalemme liberata,* alude también a las rosas de la Aurora:

Quinci, veggendo omai ch'Apollo inaura
Le rose che l'Aurora ha colorite...

(X, 14.)

Fernando de Herrera, en uno de los sonetos de su edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582), inicia, sobre el modelo de Ariosto, una imagen nueva en que se alude al seno de la Aurora, que habrá de influir poderosamente en Góngora:

Del fresco seno ya la blanca Aurora
perlas de ielo puras *esparzía,*
i con serena frente alegre abría
el esplendor suave que atesora.

(Soneto LXXI, vs. 2839-42.)

Partiendo del modelo de Ariosto, y de la alusión herreriana al seno de la Aurora, Góngora elabora una imagen nueva y bellísima, la de las rosas caídas del seno de la Aurora. En su famoso soneto "La dulce boca que a gustar convida", escrito en 1584, aparece ya dicho tema en los siguientes versos:

No os engañen *las rosas, que a la Aurora*
direis que aljofaradas y olorosas,
se le cayeron del purpúreo seno.

(238, p. 468.)

Imitado de Herrera, y posiblemente del propio Góngora, el tema aparece en uno de los primeros sonetos de Pedro Espinosa, publicado en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

Estas purpúreas rosas, que a la Aurora
Se le cayeron hoy del blanco seno,
Y un vaso de pintadas flores lleno,
¡Oh dulce auras!, os ofrezco agora.

(Lib. I, § 29, p. 44.)

En la lengua poética de Góngora, esta alusión al seno de la Aurora se convierte en una fórmula dada, que subsiste formalmente aun en los casos en que el sentido expresa una imagen distinta de la Aurora personificada. Tal es el caso de este pasaje de la *Soledad primera:*

Los reinos de la Aurora al fin besaste
cuyos purpúreos senos, perlas netas...

(Sol. I, vs. 454-5.)

en que Góngora, recordando a Camoens, alude a los confines del Océano Indico. En su acepción primera aparece todavía en una letrilla escrita en 1621, *Al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor:*

¡Caído se le ha un clavel
hoy a la Aurora del seno!
¡qué glorioso que está el heno
porque ha caído sobre él!

(194, p. 403.)

Esta alusión a las rosas y claveles de la Aurora es, por influjo de Ariosto, muy corriente en la poesía española del siglo XVI. Aparece también en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

Sale la Aurora, de su blanca mano
Pintadas flores derramando y rosas,
Con viva luz volviendo al monte y llano
Sus colores vivísimas, hermosas.

(XIII, p. 546 b.)

Valdivielso, en la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607), alude también a las flores que esparce la Aurora; además de mencionar su cama de rosas:

Llegan a los palacios del *Aurora,*
en su cama de rosas acostada,
y viendo la beldad que la enamora...
los ricos cofres abre, en que atesora
la librea del campo deseada,
esparciendo gozosa a manos llenas
lirios, jazmines, rosas y azucenas.

(XIV, 194 a.)

Es, pues, constante a partir de Ariosto la idea de que la Aurora vuelca, esparce o derrama preciosas flores, especialmente purpúreas rosas, y blancos lirios. Es esta idea, deformada por el irresistible prurito de originalidad del poeta, la que le ha inspirado la sustitución de "vierte", "esparce" o "derrama", por *deshoja,* en el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando, como en los pasajes antes citados había

aludido a las rosas *caídas* del seno de la Aurora. La expresión usada por Góngora en los versos de esta fábula: *Purpúreas rosas sobre Galatea / la alba entre lilios cándidos deshoja,* sugiere una posible reminiscencia del pasaje de Propercio ya citado, *Utque rosae puro lacte natant folia,* único precedente clásico en que la mezcla de color se logra con pétalos de rosas deshojadas. Es muy posible, sin embargo, que Góngora tuviese presente, no sólo el pasaje de Propercio, sino una clara imitación de Lope de Vega en *La Arcadia* (Madrid, 1598), donde aparece por vez primera la expresión "deshojar":

> "y las mejillas se rosaban, *como cuando sobre pura leche cayeron claveles deshojados...*"
>
> (Lib. I, p. 48.)

Góngora había ya usado una expresión idéntica en el famoso romance de *Píramo y Tisbe,* escrito en 1604. En el pasaje a que aludimos son Venus, el Amor y las tres Gracias quienes deshojan jazmines entre rosas encarnadas para colorear la rosada tez de Tisbe:

> Desde la barba al pie, Venus,
> su hijuelo y las tres Gracias
> *deshojando están jazmines*
> *sobre rosas encarnadas.*
>
> (55, p. 139.)

Esta imagen, recreada suntuosamente en el *Polifemo,* reaparece en un soneto posterior de 1620, muy próximo a la imagen de Lope ya citada:

> púrpura ilustre menos indiano
> marfil: *invidiosa sobre nieve*
> *claveles deshojó la Aurora en vano.*
>
> (367, p. 533.)

Ahora bien, si como consecuencia de una cadena temática, procedente de Ovidio, pero claramente iniciada por Ariosto, hemos podido explicar la génesis de la expresión gongorina "*purpúreas rosas* sobre Galatea / *la Alba* entre lilios cándidos *deshoja*", la mezcla de color que

origina la fusión de los lirios blancos y las purpúreas rosas tiene una ascendencia mucho más remota en la poesía grecolatina y renacentista. Procedente del ya citado pasaje de Virgilio, en el que describe el rubor de Lavinia como una mezcla de rosas y lirios blancos, el tema alcanza su primera y más perfecta versión renacentista en el *Canzoniere* de Petrarca:

Se mai *candide rose* con *vermiglie*
in vasel d'oro vider gli occhi miei,
allor allor da vergine man cólte,
veder pensaro il viso di colei.

(CXXVII, p. 131.)

Boccaccio, en las *Rime,* nos da la imagen cromática más difundida en la poesía renacentista:

E con *vermiglie rose i bianchi gigli*
Misti fa il suo colore in ogni tove,
Senza che arte alcuna s'assotigli.

(Son. IX, vs. 6-8.)

Boccaccio, en *Il Ninfale Fiesolano,* describiendo a Africo:

... *e'l suo viso parea*
Un giglio o rosa, o ver un fresco pome.

(Oct. 22, p. 424.)

Ariosto, en el *Orlando furioso,* describiendo la piel rosada de Angélica desnuda:

Se non vedea la lacrima distinta
Tra fresche rose e candidi ligustri
Far rugiadose le crudette pome.

(X, 96.)

Un velo non ha pure, in che richiuda
I bianchi gigli e le vermiglie rose.

(X, 95.)

En el *Orlando* de Ariosto:

Le lacrime scendean *tra gigli e rose,*
La dove avvien ch'alcuna se n'inghiozzi.

(XII, 94.)

Ariosto, en el *Orlando furioso*, describiendo a Alcina:

> Spargeasi per la guancia delicata
> *Misto color di rose e di ligustri.*
>
> (VII, 11.)

Poliziano, en las *Stanze per la Giostra:*

> Di celeste letizia il volto ha pieno,
> Dolze *dipinto di ligustri e rose.*
>
> (Oct. 44.)

En la poesía española, Garcilaso alude ya en uno de sus mejores Sonetos a esta deliciosa mezcla de color:

> *En tanto que de rosa y azucena*
> se muestra la color en vuestro gesto...
>
> (Son. XXIII.)

Que reaparece en la Egloga I:

> *de la color de rosa que solia*
> *con la blanca azucena ser mezclada.*
>
> (vs. 132-3.)

Hurtado de Mendoza, en su *Fabula de Adonis, Hipomenes y Atalanta,* imita los versos de Propercio:

> La color de la carne se veia tal
> Con el trabajo del correr mezclada
> Cual suele el rojo velo en el cristal
> Hacer sombra entre blanca y colorada
> La pura leche me parece igual
> sobre las vivas rosas derramada.
>
> (pág. 71.)

Gutierre de Cetina, en el Soneto CXLV:

> Ni porque ceda a su color más bella
> *El blanco lirio y la bermeja rosa.*
>
> (Tomo I, p. 133.)

Fernando de Herrera, en *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

> *Purpúreas rosas, perlas d'Oriente,*
> *marfil terso* i angelica armonía,
> cuanto os contemplo, tanto en vos mi inflamo.
>
> (Soneto XXXIII, p. 66.)

Góngora, por su parte, alude a esta mezcla de color en una enorme variedad de fórmulas que aparecen a lo largo de toda su lírica. Esto hace que la fuente de los versos que estudiamos aparezca entre los versos del propio poeta. Véase lo que escribía en un Romance de 1590:

> *Sembró de purpúreas rosas*
> la verguenza aquella tez
> *que ya fué de lirios blancos*
> sin saberla responder.
>
> (28, p. 77.)

Valdivielso, en la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607):

> Al resplandor que de tu rostro envías
> *Purpureas rosas, cándidos jazmines.*
>
> (III, p. 149 b.)

La figuración mitológica del Alba, que ya hemos explicado en las notas de la Octava I, hace que, en Góngora, estos blancos lirios y frescas rosas que coloran la piel femenina sean lirios y rosas de la Aurora, como en este romance de 1610:

> *De rosas y de jazmines*
> mezcló el cielo un encarnado
> que por darlo a sus mejillas
> se lo hurtó a la Alba aquel año.
>
> (64, p. 161.)

Fray Diego de Hojeda, en *La Cristiada* (Sevilla, 1611):

> ¡Oh cándida beldad, rojos martirios,
> *Purpúreas rosas entre blancos lirios!*
>
> (VIII, p. 467 b.)

Góngora es, de todos los poetas de su tiempo, quien ha logrado un mayor número de suntuosas metáforas en torno al tema. Desde las *Soledades* a los Romances, Góngora recrea maravillosamente todos los tópicos que en torno a la belleza femenina había creado la poesía del Renacimiento. Véase esta deliciosa versión de un romance de 1614:

Confusas entre los lilios
las rosas se dejan ver.

(70, p. 181.)

Y esta otra del Romance "La ciudad de Babilonia", escrito en 1618:

luciente cristal lascivo
la tez, digo, de su bulto
vaso era de claveles
y de jazmines confusos.

(74, p. 190.)

en que Góngora logra la más bella versión barroca de aquellos versos de Petrarca:

Se mai candide rose con vermiglie
in vasel d'oro vider gli occhi miei
allor, allor da vergine man colte
veder pensaro il viso da collei.

(Canción CXXVII.)

2. purpureas.—Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 62), el cultismo *purpúreo* aparece consignado por vez primera en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490); se encuentra después de la *Declaración de algunos vocablos oscuros* incluída por el Dr. Andrés Laguna en *Pedazio Dioscórides Anazarbes* (Salamanca, 1570), y Sebastián de Covarrubias lo incluye en el *Tesoro* (Madrid, 1611) en la voz *púrpura* ("Purpúreo, lo que es deste color", p. 889 b.). Góngora lo usa por vez primera en 1582. Pese a las frecuentes censuras y burlas de que es objeto este cultismo

por parte de los escritores antigongoristas de la época (vid. Dámaso Alonso, ob. cit., *Censuras anticultistas,* p. 106), que inicia Barahona de Soto al incluirle en su famoso soneto *Contra un poeta que usaba mucho de estas voces:*

vagueza, fas, *purpúrea,* cintia, ardores.

(v. 3.)

Es de uso muy corriente en la poesía española del siglo XVI anterior a Góngora. Aparece ya en la *Ylíada en Romance* de Juan de Mena (Valladolid, 1519):

"y aquél vomita el alma *purpúrea* a bueltas con la sangre, de la qual se riega la cara del muriente."

(Cap. XV, p. 103.)

Y es curioso constatar que no aparece, en cambio, en las *Trescientas* del mismo poeta, que usa solamente la palabra *púrpura* (Copla 7 a p. 42). Lo encontramos ya, aunque una sola vez, en las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543):

cestillos blancos de *purpúreas* rosas.

(Egl. III, 220.)

En *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor (Valencia, 1559):

color más viva que *purpúrea* rosa.

(Lib. IV, p. 190, v. 12.)

En la Epístola *Syreno a Roselio* del mismo Jorge de Montemayor, incluída en su traducción de las *Obras* de Ausias March (Valencia, 1560):

Aora en ver una *purpúrea* Rosa.

(pág. 314.)

Aparece también en *La Diana enamorada* (Valencia, 1564), de Gaspar Gil Polo:

y más madrugue la *purpúrea* Aurora.

(Lib. IV, p. 457.)

Diego Hurtado de Mendoza, en el *Himno en loor del Cardenal Don Diego de Espinosa:*

Como *purpúreo* velo
Tornó el sumo Pastor
En púrpura ilustrísima su honor.

(pág. 429.)

Fray Luis de León, en la Oda XIII, *Las sirenas a Cherinto:*

Asensio. Ten dudosa
la mano liberal, que esa azucena,
esa *purpúrea* rosa
que el sentido enagena,
tocada pasa el alma y la envenena.

(Oda XIII, vs. 6-10, t. I, p. 112.)

Fernando de Herrera, en unas *Estancias* del manuscrito de 1578, publicadas en las *Rimas Inéditas:*

Purpúreo fenix que la Arabia cría.

(I, v. 25, p. 49.)

Y en los siguientes pasajes de la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

Roxo sol, que con hacha luminosa
cobras el *purpúreo* i alto cielo.

(Soneto X, vs. 485-6, p. 32.)

Purpúreas rosas, perlas d'Oriente,
marfil terso i angélica armonía.

(Soneto XXXIII, vs. 1062-3, p. 66.)

al *purpúreo* Oriente,
i a do iela i abrasa el cielo ardiente.

(Canción III, vs. 1764-5, p. 100.)

¡Cuanta miseria es perder la vida
en la *purpúrea* flor de la edad pura!

(Elegía VI, vs. 2378-9, p. 127-8.)

que cuando sale la *purpúrea* Aurora,
en su rosada falda estáis luziente.

(Soneto LXII, vs. 2303-4, p. 124.)

i de *purpúreas* rosas
embueltas en el oro
con ámbar oloroso i flores lleno.

(Canción V, vs. 2221-3, p. 121.)

Aliento me da amor, con que levanto
la voz, no inferior á eterna fama;
cubierto de *purpúreo* i rico manto.

(Elegía VIII, vs. 3308-10, p. 167.)

Luis Gálvez de Montalvo, en *El Pastor de Fílida* (Madrid, 1582):

más colorada que *purpúrea* rosa.

(Parte VI, p. 563 a.)

Cristóbal de Virués, en *El Monserrate* (Madrid, 1584):

Y de la Reina aquí el bajel se ría
Con la *purpúrea* vela desplegada.

(IV, p. 515.)

Francisco de Figueroa, en la Canción IV de sus *Obras* (Lisboa, 1626):

ella de azules y *purpúreas* rosas
coge las más hermosas.

(fol. 37.)

Lope de Vega, en *La Dragontea* (Valencia, 1598):

Arca, cerca, flor, vara, vellocino,
Trono de Salomón, *purpúrea* rosa.

(Canto V, 342, p. 138.)

Juan de la Cueva, en *La Conquista de la Bética* (Sevilla, 1603):

Coloreado cual *purpúrea* rosa
Cubierta de rocío cristalino.
(Lib. XII, p. 211.)

Y en este otro pasaje del mismo poema:

Y el color viendo de *purpúrea* rosa
Del humor cristalino rociado.
(Lib. XII, p. 192.)

En el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1585):

Leche, Coral, Iazmín, *Purpúrea* Rosa.
(fol. 136.)

Pablo de Céspedes, en *El Arte de la Pintura:*

se adorna el cielo de *purpúreas tintas.*
(Lib. I, p. 362 a.)

En la Egloga de Luis Gómez de Tapia, *En que se describe el Bosque de Aranjuez,* publicada por Argote de Molina en el *Libro de Montería* de Alfonso XI, en 1582:

Charis, más bella que *purpúrea* rosa.
(Sedano, vol. III, p. 266.)

Lope de Vega, en *Los Pastores de Belén* (Madrid, 1612):

honrado el aire de *purpúreas plumas.*
(Introd. p. 25.)

¿Quién le llevara una *purpúrea* túnica.
(Lib. IV, p. 279.)

Francisco de Rioja, en la Silva XI, *A la Rosa,* de sus *Versos,* en el manuscrito de 1614:

> ¿I esto, *purpúrea* flor, esto no pudo
> hazer menos violento el rayo agudo?
>
> (Silva XI, p. 249.)

Juan de Arguijo, en el Soneto XXIII, *Narciso:*

> Y ahora en flor *purpúrea* convertido.
>
> (Son. XXIII, p. 395.)

Góngora, probablemente por influjo de Garcilaso y Herrera, cuyas obras aparecen en aquel mismo año, lo usa desde 1582 en uno de sus primeros sonetos:

> Ya cogiendo de cada labio bello
> *Purpúreas* rosas sin temor de espinas.
>
> (20, p. 27.)

3. **cándidos.**—Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora,* el cultismo *cándido* aparece por vez primera en el *Origen y etymología de todos los vocablos,* de Francisco del Rosal (1601), y está incluído después en el *Tesoro* de César Oudin (París, 1616). Góngora lo usa por vez primera en 1610.

A estos datos podemos añadir los siguientes:

Aparece ya en el *Laberinto* de Juan de Mena:

> De *cándida* púrpura su vestidura.
>
> (72 a-b, 42.)

Lo emplea también el Marqués de Santillana en el *Triunfete de Amor:*

> más *cándida* que la luna,
> Venus, a quien sola una
> non vi por aquivalente.
>
> (Copla XVI, vs. 124-6, p. 51.)

El mismo Marqués, en su poema *El Sueño:*

De *cándidas* vestiduras
eran todas arreadas.

(Copla XXXIX, vs. 297-8, p. 75.)

Y también en *Los Gozos de Nuestra Señora:*

gózate, *cándida* rosa,
Señora de graçia plena.

(Copla III, vs. 23-24, p. 125.)

En la *Tragedia Policiana* (Toledo, 1547):

"los resplandecientes fulgores que estas antorchas *cándidas.*"

(Acto IX, p. 19 b.)

"La mañana parece que comiença a embiar sus *cándidos* resplandores."

(Acto XX, p. 41 b.)

En Fernando de Herrera, en la *Elegía XVII* del libro II de sus versos (Sevilla, 1619):

Cándida luna, que con luz serena.

(Lib. II, Eleg. XVII, v. 142.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Ya la *cándida* aurora cristalina.

(II, p. 12.)

Y al *cándido* baptismo se llegaban.

(I, p. 7 a.)

Que ya viene la *cándida* paloma.

(VI, p. 32 a.)

Donde falta la fé *cándida* y pura.

(XII, p. 63 a.)

En Luis Barahona de Soto, en *Angélica* (Granada, 1586):

Cupido el otro, *Cándido* y dorado.
(X, f. 198.)

Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (Lima, 1596):

Que en este copo *cándido* se envuelva
(II, p. 361 a.)

su tierna mano *cándida* y hermosa
(XII, 413 a.)

Lope de Vega, en *La Arcadia* (Madrid, 1598):

la mosqueta *cándida.*
(Lib. I, p. 30.)

cándida y resplandeciente virtud.
(Lib. I, p. 31.)

por sus *cándidos* cisnes.
(Lib. I, p. 32.)

los *cándidos mármoles*
(Lib. I, p. 52.)

alabastro *cándido.*
(Lib. II, p. 87.)

La *cándida* azucena.
(Lib. II, p. 107.)

¿Cual azucena bella
por *cándida* que sea, limpia y pura...
(Lib. III, p. 132.)

El mismo Lope de Vega, en las *Rimas* (Madrid, 1602):

y cubierta la *cándida* cuajada.
(Egl. I, p. 90.)

cándidos grumos de lavada cera.

(Soneto 25.)

viviste hermosa y *cándida* en la tierra.

(Soneto 159.)

Cielo a los ojos *cándido* y sereno.

(Soneto 191.)

También Lope, en la *Descripción de la Abadía* (Madrid, 1604):

y el *cándido* Narciso se recrea.

(pág. 104.)

la *cándida* cuajada en sus encellas.

(pág. 111.)

Juan de la Cueva, en su *Ejemplar poético* (Sevilla, 1606):

que use el poeta *cándidas* razones.

(p. 146, Epíst. II, v. 479.)

Francisco de Medrano, en sus *diversas Rimas* (Palermo, 1617):

Sus dríadas en *cándidas* cestillas.

(Soneto VIII, p. 345.)

Y de *cándida* plata blancas plumas.

(Oda IV, p. 346.)

Lope de Vega, en *Pastores de Belén* (Madrid, 1612):

paloma bella, *cándida,* olivífera.

(Lib. IV, p. 279.)

como *cándida* leche y verdes pámpanos.

(Lib. IV, p. 281.)

Salve paloma *cándida* María.
(Lib. IV, p. 294.)

cortando como *cándidas* espumas.
(Introducción, p. 25.)

intacto, fértil, *cándido* y fecundo.
(Introducción, p. 26.)

si te agrada su *cándida* pureza.
(Introducción, p. 28.)

Juan de Jáuregui, en sus *Rimas* (Sevilla, 1618):

Donde el ganado *cándido* recoja.
(Canción, p. 106 b.)

4. **duda el Amor cuál mas su color sea,**
o púrpura nevada o nieve roja.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"No determina el amor qual sea mas propia color de Galatea, o la púrpura nevada, o la nieve roxa; tan confundidas estavan entre sí las colores."
(fol. 338 v.)

Pedro Díaz de Ribas, en sus *Discursos apologéticos,* escribe:

"*O púrpura nevada o nieve roja.* Significa la mixtura en igual grado de el color purpúreo i blanco. Assí muchos Poetas, para mostrar esta templança en el rostro, la comparan a la niebe i púrpura mezcladas."
(fol. 189 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta por su parte:

"Tan unidos estavan lo blanco y lo rojo, que estava indeciso amor, sobre si era púrpura de nieve o nieve de púrpura. Es imi-

tación de Museo... Aver *nieve purpúrea* es cierto, y *púrpura blanca* también... Este lugar de D. L. expliqué yo en mi Fénix, Diatribe 3. Fol. 32, y juntamente otro de I. de Mena *Octastic, 71. de candida púrpura su vestidura,* contra el Comendador Griego y el Brocense con un lugar de Plutarco *in Alex...*"

(Nota 2, col. 101.)

Pellicer se refiere al siguiente pasaje de *Las Trescientas* de Juan de Mena:

De cándida púrpura su vestidura
bien denotava su grand señorio.

(Copla 72, a-b, p. 42-3.)

Y al comentario de Francisco Sánchez, el Brocense, en su edición *Las obras del famoso poeta Juan de Mena* (Salamanca, 1582), que ampliaba las doctas disquisiciones sobre este pasaje de Hernán Núñez, el Comendador griego. Véase el comentario del Brocense:

"Dificultad tiene dezir *púrpura cándida,* porque la púrpura es colorada, y la reina estava vestida de blanco, como esta copla y la siguiente declaran. El Comendador dize que no entendamos aquí púrpura por carmesí, sino por vestidura y hábito real, cuya insigne era púrpura, pero no se suelta por ahí la duda, pues dize *cándida.* Si ay púrpura blanca no ay cuestión. Pero yo halló en latín *purpureus* por cosa hermosa. Horacio en la primera Oda del quarto dizo *purpureis oloribus,* hablando de los cisnes, y Virgilio *purpureus spargam flores,* etc. *Lumine vestit purpureo.* Y en otras muchas partes. En lo demás estas coplas son admirables y dignas de tal poeta."

(p. 43, ed. Blecua.)

Coincidiendo excepcionalmente con Pellicer, el humanista murciano Francisco Cascales diserta doctamente en pro de la opinión de que hubo púrpura blanca, en una de las epístolas de sus *Cartas Filológicas* (Murcia, 1634), que lleva por título: *Sobre la púrpura y "sindón"* (vid. Década I, Epístola V, págs. 129-138). Es evidente, sin embargo, que esta discusión, perteneciente al texto de Juan de Mena, es completamente ociosa y secundaria para el esclarecimiento del presente pasaje gongorino, que no habla de púrpura blanca, sino de *púrpura nevada.*

La fuente de este verso bellísimo *o púrpura nevada o nieve roja*, en el que Góngora logra, en dos metáforas incomparables, la fusión cromática de las rosas purpúreas y los lirios cándidos que colorean la tez de Galatea, hay que buscarla en los textos de la poesía latina clásica, y especialmente en la poesía italiana petrarquista. En *La Eneida* de Virgilio, como ya hemos visto, se describe el rubor de Lavinia comparándole al marfil bañado de sangrienta púrpura:

Indum sanguineo ueluti uiolauerit ostro
si quis ebur...

(Lib. XII, 67-68.)

Que Gregorio Hernández de Velasco traduce en estos versos:

I tales las colores que alli tuvo,
Quales se muestran *quando resplandece*
Sobre marfil de India roja grana.

(Lib. XII, t. II, p. 363.)

Por su parte, Propercio compara el color rosado de la tez de su amada al color de la nieve mezclada con el bermellón de Iberia:

Ut Maeotica nix minio si certet Hibero...

(Lib. II, III, v. 11.)

Ovidio, en el siguiente pasaje de las *Metamorfosis*, describiendo la tez de Narciso, alude a su color rosado, en que se mezclaban la blancura y el arrebol, el candor y el rubor:

Et neque iam color est mixto candore rubori.

(Lib. III, 491.)

Tíbulo, en el siguiente pasaje de sus *Elegías*, describiendo la belleza divina de Apolo, cuyo cuerpo de nieve matizaba el color de púrpura, nos da la fuente clásica más próxima a Góngora:

Candor erat qualem praefert Latonia Luna,
Et color in niueo corpore purpureus.

(Lib. III, IV, 29-30.)

Séneca, en la tragedia *Medea:*

> Ostro sic niueus puniceo color
> perfusus rubuit...
>
> (vs. 99-100.)

Sin embargo, es en la poesía de Petrarca, y específicamente en el *Canzoniere,* donde aparece corrientemente la descripción del color rosado de la amada como una mezcla de rosas rojas y blanca nieve. Véase el siguiente pasaje de uno de los sonetos del *Canzoniere:*

> *e le rose vermiglie in fra la neve*
> mover da l'òra, e discovrir l'avorio
> che fa di marmo chi da presso'l guarda.
>
> (CXXXI, 9-11.)

Y en este pasaje de otro soneto del mismo Petrarca:

> o fiamma, *o rose sparse in dolce falda*
> *di viva neve,* in ch'io mi specchio e tergo.
>
> (CXLVI, 5-6.)

El mismo Petrarca, en una de sus metáforas más bellas, pintó el rostro de Laura como de cálida nieve:

> La testa or fino, *e calda neve il volto.*
>
> (CLVII, p. 162.)

Boiardo, en los *Amorum libri,* alude también a la mezcla de rosas y nieve:

> Da'crin che mostrâr d'auro *e da un tal viso*
> *Che rose se mostrava e neve pura.*
>
> (Lib. III, CLXIII, p. 110.)

Ariosto, en el *Orlando furioso,* describiendo a Angélica:

> *Mirare il bello avorio, e la nativa*
> *Porpora* ch'Avea Amor di sua man tinta.
>
> (VIII, 80.)

Y describiendo a la misma Angélica, ruborosa por su desnudez:

Forza è ch'a quel parlare ella divegna
Quale è di grana un bianco avorio asperso.

(X, 98.)

Barahona de Soto, en la *Fábula de Vertumno y Pomona,* alude a una mezcla de nieve y grana:

Mientras la masa de nieve
Y de grana un color vivo
Le da espíritu y la mueve...

(33, p. 628.)

Y el mismo, en unas *Octavas:*

... ¿Y es esta *nieve*
Y grana el rostro que mis glorias llueve?

(p. 787.)

Fernando de Herrera, en un soneto de *Algunas obras* (Sevilla, 1582), mezcla ya la púrpura a la nieve:

De la suave faz *la nieve pura,*
la limpia, alegre i mesurada fuente,
do mostrarse la *púrpura* procura.

(Elegía IV, p. 84.)

El mismo Herrera, en otro soneto de sus *Obras:*

Debaxo el puro, propio i sutil velo
Amor, gracia, i valor, i la belleza
templada en nieve i púrpura se via.

Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (Lima, 1596), recuerda la imagen herreriana:

Sirviéndole la diestra de almohada,
Su faz de nieve y púrpura bañada.

(XIV, p. 423 a.)

Valdivielso, en la *Vida del patriarca San Joseph* (Toledo, 1607), describe de manera nueva la misma mezcla de color:

> Cual al hermoso niño fiero arranca
> De entre los pechos de quien vida bebe,
> *Volviendo rosa la azucena blanca,*
> *Su jazmín lirio y su escarlata nieve.*
>
> (XIX, p. 216 a.)

El mismo Valdivielso recuerda a Ariosto en este otro pasaje del mismo poema:

> Dijo, y besando las hermosas plantas
> *De púrpura nativa y blanca nieve.*
>
> (XX, p. 221 b.)

También Valdivielso, en la misma obra:

> Y de olorosas flores de su Oriente
> *Adorna su nevada y roja frente.*
>
> (V, p. 155 a.)

En *La Cristiada* de Fray Diego de Hojeda (Sevilla, 1611):

> Torna, con la vergüenza que lo mueve
> *En grana carmesí la blanca nieve.*
>
> (VIII, p. 462 a.)

Y el propio Góngora, en este pasaje de la Soledad II, recuerda la construcción estilística del verso que estudiamos:

> El huerto le da esotras, a quien debe
> *si púrpura la rosa, el lilio nieve.*
>
> (Sol. II, vs. 220-221.)

El prodigio expresivo de las dos metáforas cromáticas contrapuestas por Góngora en el bellísimo verso *o púrpura nevada o nieve roja*

estriba en la novedad de la adjetivación, lograda a base de un epíteto antitético que, restringiendo la sugerencia cromática propia del sustantivo, le otorga un matiz intermedio.

En esta ambigüedad cromática de la rosada tez de Galatea, mezcla de purpúreas rosas y lirios cándidos, se basa la duda del Amor, que no es capaz de determinar si tiene el color de la *púrpura nevada,* "de la púrpura roja cubierta de blanca nieve", o de la *nieve roja,* es decir, de la "nieve blanca teñida de roja púrpura".

5. De su frente la perla es, Eritrea émula vana.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"La perla Eritrea es émula vana de su frente; esto es, en vano compite la perla Eritrea con su frente. Llama Eritrea la perla por el mar Eritreo, que llamaron los Latinos *mare rubrum,* y nosotros, mar Bermejo. Plinio en el lib. 6, cap. 23. *Irrumpit deinde, et in hac parte geminum mare in terras quod rubrum dixere nostri, Greci Eritreum...* Estefano en su Dictionario Poético atribuye a engaño la opinión de los Latinos, y no quiere que sea uno mismo el Rubro, y el Eritreo; no sé que le pudo mover a este antojo suyo, que sin fundamento nos propone. Pero nuestro Poeta siguiendo a Plinio, puso la perla Eritrea por la más excelente."

(fols. 338 v.-339.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"En vano el color de la perla Eritrea quiere competir con el de la frente de Galatea. Está aquí el *emular* con linaje de embidia, y de contienda, que ambas cosas significa... Esta lid la tomó de Marcial don Luis. *lib. 5, epigram. 38.*

Concha Lucrini delicatior stagni,
Cui nec lapillos praeferas Erythraeos.

Y en otra parte lib. 8. ep. 28. dixo, *Cedet Erythraeis ruta gemma vadis.* Nacen estas perlas en el mar Eritreo, o Bermejo: assi le llaman Griegos y Latinos."

(Nota 3, col. 102.)

Dejando aparte la posible fuente de Marcial, propuesta por Pellicer, Góngora podía recordar este pasaje de su predilecto Claudiano en el *Panegírico por el cuarto consulado de Honorio:*

> Talis *Erythraeis* intextus nebrida *gemmis.*
>
> (v. 607.)

o bien estos otros, no menos familiares, de Ariosto en el *Orlando furioso:*

> Con ciò che d'India *e d'eritrée maremme*
> *Di perle aver si può,* d'oro e di gemme.
>
> (XVII, 21.)

Y también:

> *E le più ricche gemme* avea con lei,
> Che mai mandassin gl'Indi *o gli Eritrei.*
>
> (XLIII, 35.)

Fernando de Herrera, *Rimas Inéditas* (1576), Soneto a Francisco Pacheco:

> Oyrà tu nombre el luzido Oriente
> y el esparzido piélago *Eritreo;*
> *perlas* el Indo, olores el Sabeo
> daran en tu memoria el Occidente.
>
> (Soneto XXV, vs. 5-8, p. 60.)

El comparar la frente a una perla reaparece en la Canción al Conde de Lemus, del mismo Góngora, escrita en 1416:

> De semidioses hija, bella esposa
> que nácar su color, *perlas su frente.*
>
> (400, p. 613.)

El pasaje del *Polifemo* fué imitado por Esteban Manuel de Villegas en *Las Eróticas* (Nájera, 1618):

> *Nácares que oradó perla Eritrea*
> mostrando ya dobleces, ya blancura
> orejas son allí...
>
> (Edilio IV, p. 410, t. I.)

Y recordado por el Conde de Villamediana en la *Fábula de Apolo y Dafne* de sus *Obras* (Zaragoza, 1629):

Ciñe en dos arcos Iris luz Febea,
Y en sanguino clavel gemino muro,
Milagrosos desvelos que *Erictrea*
Concha concibe en el candor mas puro.

(pág. 240.)

6. El ciego Dios se enoja.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado:*

"Enójase el amor. Fingió la antiguedad ciego al amor, porque impide ciegamente la razón del que le sigue."

(fol. 339.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

"*El ciego Dios se enoja.* De que intentase competir con la frente de Galatea la perla, se enoja el amor, por ser a quien su madre favorecía tanto. Ciego llama al amor Virgilio lib. 3. 6."

(Nota 4, col. 107.)

Garcilaso, en el soneto a Boscán *(Obras,* 1543):

Sabed que en mi perfeta edad y armado
con mis ojos abiertos me he rendido
al niño que sabéis, ciego y desnudo.

(Soneto XXVIII, p. 231 v.)

Góngora tal vez recordaba este pasaje de Jorge de Montemayor en *La Diana* (Valencia, 1559):

Bolvió de presto a mi *aquel niño ciego,*
muy *enojado* en verse reprendido.

Jorge de Montemayor, en uno de los sonetos del *Cancionero,* le llama ciego al Amor (Amberes, 1554):

el *crudo niño ciego* a toda parte
por tu sola ocasión tirar quería.

(pág. 55.)

En el Canto X de Ausias March, traducido por Jorge de Montemayor (Valencia, 1560):

sirvo un señor que mi servir no siente,
jamas sirvió, *es libre, crudo, y ciego:*
y tiene un coraçon salvage y crudo.

(Canto X, p. 34, vs. 17-19.)

En un Soneto de Alonso Pérez, en la *Segunda parte de la Diana* (Valencia, 1564):

Andad os pues a burlas, amadores,
Con ese dios Cupido, *niño ciego.*

(p. 504 b. Rivadeneyra.)

Hurtado de Mendoza, en la *Epístola V:*

La fealdad no teme *al niñó ciego,*
Ni hace ni recibe aquella guerra
Que solemos decir a sangre y fuego.

(pág. 133.)

En la *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta:*

Entre todas volaba *el niño ciego,*
Tirando mil maneras de saetas.

(pág. 239.)

Fernando de Herrera, en las *Rimas Inéditas* (1578):

y vi mi muerte quando
en sus ojos se puso *el niño ciego,*
y en su hermoso pecho
quedó espíritu dulçe el Amor hecho.

(Canción IX, vs. 24-27, p. 213.)

Cervantes, en *La Galatea* (Alcalá, 1585):

Lluevan y caygan las doradas flechas
del ciego dios, y con rigor insano
al triste coraçon vengan derechas.

(Lib. II, p. 146, r. 21-23.)

que ¿quien ha de temer *a un niño ciego,*
de vario antojo y de juyzio insano...?

(Lib. IV, p. 56, r. 45.)

En *La Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Alçose la visera, y dixo: *Ay ciego*
Amor, que nadie ay libre de tu fuego.

(Canto duodécimo, f. 231 v.)

El mismo Barahona de Soto, en la Egloga II:

Ni novedad de *Amor, que al fin es ciego,*
Bastará a despintar de mi memoria
La estampa que a mi alma pone gloria.

(pág. 810.)

7. y, condenado su esplendor, la deja
pender en oro al nácar de su oreja.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* nos da una lección distinta, con una variante muy leve del primer verso:

"*Y condenando su esplendor.* Como inferior al de la frente de Galatea.—*La deja / pender en oro al nácar de su oreja.* En castigo de aver competido vanamente, la dexa el amor pender en oro al nacar de su oreja; esto es, en el çarcillo o arracada de oro la dexó pender de su oreja, o para que junto a mayor esplendor se conociesse su desigualdad, o para satisfazer con el castigo su atrevimiento, aludiendo al que se acostumbra dar a los plebeyos delinquentes."

(fol. 339.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*Y condenado su esplendor.* Claro está que si era juez enojado y ciego, que avía de condenalla, pues a la verdad más obligación tenía a la perla por ser hermana de Venus su madre, y hija de la concha, de quien era él nieto; pero la passión ni respeta paren-

tesco, ni reconoce amistad... Ser juez Amor, que residencia a los Dioses, lo dixo Ovidio *epist. 9.* de donde vengo a inferir la providencia de D. L. que siendo la perla tan su parienta, conociendo ser mayor el mérito de Galatea, sentenciasse en su favor. Dar *esplendor* a la perla fué ajustarle el epíteto más propio: por ser una de las circunstancias que ha de tener para ser preciosa... *La dexa pender en oro al nácar de su oreja.* Da a entender que Galatea traía arracadas de perlas en oro, que queriendo competir con su frente, las puso allí el amor, para que se conociesse la diferencia, executando la sentencia rigurosa, pues no basta quedar vencida en la hermosura, sino tassada en la libertad, no aviendo linage de tormento mayor que servir en baxa fortuna a las personas con quien se compitió en la próspera, pues ya con el odio está negociado el mal tratamiento. Muchas cosas toca D. L. en este verso. Lo primero el uso de las perlas en las orejas... Lo otro el castigo que da Amor a la *perla,* que es *ahorcalla, suspendella:* o aludiendo al rito antiguo de poner al cuello las argollas para afrenta: o para pena... o para mayor castigo dize, que *pendía del nácar,* dando a entender que no era perla noble, sino de las baxas. Del *pender en oro* en los çarcillos ay exemplos en Séneca... S. Ambrosio... y el Génesis."

(Notas 5 y 6, cols. 107-109.)

Como sea que no es corriente en la poesía mitológica grecolatina ni en la poesía renacentista, la alusión a los pendientes o arracadas en la descripción de una ninfa, es posible que Góngora recuerde los siguientes versos de las *Stanze per la Giostra* de Angelo Poliziano:

Questa con ambe man le tien sospesa
Sopra l'umide trecce una ghirlanda
D'oro e di gemme orientali accesa:
Questa una perla agli orecchi accomanda.

(Octava 102.)

Puede haberse inspirado también en el siguiente pasaje de la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Allí el coral de su nativa rama
En parte blanco, en parte colorado
Se viera en las orejas de una dama,
Y en otras por sus cuellos ensartado,
Y aquellas perlas que su mar derrama
De aljófar, en las conchas mas quajado.

(Canto quarto, f. 87 v.)

Pedro Espinosa, en *La Fábula del Genil,* alude a los nácares de las perlas:

> Y entre *nácares crespos de redondas*
> *Perlas* mi margen veo estar honrado.
>
> *(Flores,* p. 161.)

8. esplendor.—Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (pág. 55), el cultismo *esplendor,* de introducción muy tardía, aparece consignado por vez primera en el *Tesoro de las tres lenguas* de Hierome Víctor Bolonois (Ginebra, 1609) y posteriormente en el *Tesoro* de César Oudin (París, 1616), no figurando en el *Tesoro* de Covarrubias de 1611. Usado por Góngora desde 1602, pero censurado ya por Barahona de Soto en el soneto *Contra un poeta que usaba mucho de estas voces,* dirigido contra Herrera:

> *Esplendores,* celajes, rigoroso.
> selvaje, llama, líquido, candores,
> vagueza, faz, purpúrea, cintia, ardores,
> *otra vez esplendores,* caloroso.
>
> (vs. 1-4.)

Aparece, en efecto, en un soneto herreriano de la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

> i con serena frente alegre abría
> el *esplendor* suave que atesora.
>
> (Soneto LXXI, vs. 2841-2.)

Y en el siguiente pasaje del Soneto IV de la misma edición herreriana:

> El Sátiro, qu'el fuego vió primero,
> de su vivo *esplendor* todo vencido.
>
> (Son. IV, vs. 256-257, p. 19.)

Aparece también en la canción *A don Luis Ponce de León Duque*

de Arcos, publicada en la edición de sus *Versos* publicada por Pacheco (Sevilla, 1619):

celebrando, perdido,
el sereno *esplendor* de la Luz mía.

(Lib. II, Can. II, vs. 44-45.)

En el soneto XLVIII del mismo libro:

Vivo *esplendor* de lúcido safiro,
sereno cielo, eterna hermosura.

(Lib. II, Son. XLVIII, p. 197.)

En la Elegía VIII del mismo libro y edición:

Mi Luz, el *esplendor* d'essa belleza
dió aliento al simple mio i debil canto.

(Lib. II, Eleg.. VIII, vs.. 1-2.)

Y en el bellísimo Soneto LXIV, también del libro segundo de la edición de Pacheco:

El suave *esplendor* de la belleza,
qu'alegre'n vos espira dulcemente.

(Lib. II, Son. LXIV, p. 220.)

En el Soneto II del libro primero de la misma edición:

Luz, en cuyo *esplendor* el alto coro
con vibrante fulgor está apurado.

(Lib. I, Son. II, p. 32.)

En la Elegía I del mismo libro:

Un divino *esplendor* de la belleza,
passando dulcemente por mis ojos.

(Lib. I, Eleg. I, vs. 1-2.)

En el Soneto IX del mismo libro:

¡Vea yo en blanca Luna su fulgente
esplendor, que dé fuerça al'alma mia.

(Lib. I, Son. IX, p. 37.)

En el Soneto XVII del mismo libro:

Creía en vos d'el sacro, ecelso coro
qu'el *esplendor* s'unía soberano.

(Lib. I, Son. XVII, p. 41.)

En el Soneto XX del mismo:

Vibrava el *esplendor* esclarecido
i dulces rayos, d'el Amor tesoro.

(Lib. I, Son. XX, p. 44.)

En el Soneto XXII:

... i en tu fulgente Ponto admiro
su *esplendor,* i en el cielo, dividido.

(Lib. I, Son. XXII, p. 45.)

En el Soneto LVI:

La viva llama dais, i luz ardiente
d'el rosado *esplendor* i faz serena.

(Lib. I, Son. LVI, p. 71.)

En el Soneto LVII:

La gracia dió, dió el *esplendor* hermoso
qu'en la nieve la purpura figura.

(Lib. I, Son. LVII, p. 71.)

En la Canción II del mismo libro:

su *esplendor* me fallece'n el desierto,
cercado de terror i niebla oscura.

(Lib. I, Can. II, vs. 7-8.)

la belleza, el olor lleva el sentido,
i el sereno *esplendor* i soberano.

(Lib. I, Can. II, vs. 52-3.)

En la Canción III:

las aves cantan ledas, i el rocío
las flores cerca d'*esplendor* luziente.

(Lib. I, Can. III, vs. 62-63.)

En la Canción IV:

tiene assí el *esplendor* aventajado
nuestro ingenio alumbrado.

(Lib. I, Can. IV, vs. 81-2.)

Y en la Elegía X del mismo libro primero:

No sufre vuestra inmensa luz serena
que miren su *esplendor* aquellos ojos.

(Lib. I, Eleg. X, vs. 10-11.)

Aunque podrían multiplicarse los ejemplos, los textos citados son suficientes para demostrar que fué Herrera el verdadero introductor de este cultismo en la poesía castellana, y que su abuso en la lírica herreriana justifica la alusión burlesca de Barahona de Soto.

Por influjo de Herrera aparece, sin duda, en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Desde la guerra donde el gran Gonzalo,
Trofeo y *esplendor* de las Españas...

(XIX, p. 104 b.)

Góngora lo adopta, probablemente por influjo herreriano, en un soneto de 1602:

De un blanco armiño el *esplendor* vestida,
los blancos pies distinguen de la nieve...

(268, p. 483.)

OCTAVA XV

Invidia de las Ninfas y cuidado
de cuantas honra el mar, deidades, era;
pompa de el marinero niño alado
que sin fanal conduce su venera.
Verde el cabello, el pecho no escamado,
ronco sí, escucha a Glauco la ribera
inducir a pisar la bella ingrata,
en carro de cristal, campos de plata.

(vs. 113-120.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Va continuando los elogios de Galatea: ha cantado antes su hermosura, dize agora los efetos della. En dos lances se acredita la belleza, en ser embidiada de las damas, y solicitada de los galanes. Ambas circunstancias se hallauan en Galatea, con embidia la mirauan las Ninfas, con cariño los dioses. Añade luego el tercer honor, pues de ser pompa del amor, de ser el sujeto que daua mas trofeos a Cupido, le resultaua tanto como de la hermosura la embidia. Passa luego D. L. a pintar las facciones de Glauco dios marino, vno de los que penauan por Galatea" (col. 109).

NOTAS

1. Invidia de las Ninfas y cuidado de cuantas honra el mar, deidades, era.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en la siguiente forma este pasaje:

> "*Era* Galatea invidia de las Ninfas, y cuidado de quantas Deydades honra el mar; esto es, era su hermosura invidiada de las Ninfas, y amada de los marinos Dioses."
>
> (fol. 339 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "*Embidia de las Ninfas.* La misma Galatea en Luciano confiessa a Doris quan embidiada era de todas. *Mihique videmini invidia hoc facere. Ego vero visa sum omnium formosissima... Y cuidado de quantas honra el mar deidades era.* Tenía su hermosura puestos en cuidado, enamorados los dioses del mar."
>
> (Notas 1 y 2, vols. 109-110.)

Aquí a Góngora se le escapa una reminiscencia casi literal de la Elegía VIII del libro primero de los *Versos* (Sevilla, 1619) de Fernando de Herrera:

> Cubrirá d'ostro assirio un estimado
> i rico manto el cuerpo bello y puro,
> *invidia de las Naides i cuidado.*
>
> (Lib. I, Eleg. VIII, vs. 28-30, p. 98.)

Esta imitación nos demuestra de manera incontrovertible que Góngora conocía una parte de las poesías manuscritas de Fernando de Herrera, no incluídas en la edición de Sevilla, 1582. La presente elegía, de remota inspiración ovidiana, canta precisamente a la amada bajo el nombre de Galatea.

2. deidades.— El cultismo *deidad,* del latín *deitas, deitatis,* "divinidad", figura ya en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611) como palabra de uso corriente en la época: "*Deidad. Latine deitas,* divinidad *a deo,* término abstracto que a sólo Dios conviene. Algunas vezes por condenar el demasiado fausto de algún señor entonado, dezimos que tiene *deidad,* por su mucha gravedad y el cuydado que tiene de hazerse reverenciar, cosa bien escusada y que tiene más de locura que de grandeza" (p. 448 a). En la acepción de "divinidad", usada por Góngora en este pasaje, se encuentra ya en *El Laberinto* de Juan de Mena:

las *deidades* levar por falago
devedes, veyendo señal de tal plaga.

(Copla 167 e-f, p. 90.)

Aparece también en el *Triunfete de Amor* del Marqués de Santillana:

vi a la gran *deïdad*
diáfana e radiante.

(Copla XIII, vs. 101-2, p. 49.)

En la *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta* de don Diego Hurtado de Mendoza:

Antes menospreciaron mi *deidad,*
Llevados de soberbia y vanidad.

(pág. 256.)

Y en la Epístola VIII *A Don Simón Silveira:*

Doña Guiomar, debría tu *deidad...*

(Epíst. VIII, p. 161.)

En la *Elegía Quinta* de la *Floresta de Varia Poesía* de Diego Ramírez Pagán (Valencia, 1562):

y si las *deidades* son movidas...

(T. I, p. 78.)

En el mismo sentido aparece en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

> La *deidad* desta gente entenderemos...
>
> (VIII, p. 31 b.)

Aparece también en los *Versos Líricos* de Francisco de la Torre, anteriores a 1595:

> qual nunca vieron ojos soberanos
> a no dudar de su *deydad* aprendo.
>
> (Lib. I, Son. 11, p. 10.)

Y en la Oda VIII de las *Diversas Rimas* de Francisco de Medrano (Palermo, 1617), anterior a 1607 y dirigida *A don Juan de Arguijo, veinticuatro de Sevilla:*

> De sus *deidades* par, con flaca avena.
>
> (Oda VII, p. 347 b.)

3. pompa de el marinero niño alado.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

> "Pompa del amor... Pompa es el acompañamiento suntuoso y grande; y como por ocasión de Galatea seguían tantos al amor, dize el Poeta, que era su pompa."
>
> (fol. 339 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta por su parte:

> "Era Galatea la que más rendidos aprisionava en el carro del amor, donde tiene su pompa, que es su triunfo, donde se hace alarde de los vencidos... Puédese entender *Pompa del amor* por sobervia del amor; sobervio de que fuesse su belleza causa de hazer tan sabrosos tiros: pues *pompa* significa elación y soberbia en Cicerón *ad. Q. Frat. Tota petitio procura ut pompae plena sit,* y D. L. Soledad I, se entiende assí: *Sin ambición, sin pompa de*

palabras. Puede significar *pompa del amor,* víctima, despojo del amor, que estava obediente al amor Galatea."

(Nota 3, cols. 110-111.)

Aunque no citada por los comentaristas la fuente clásica de este pasaje, está en los *Amores* de Ovidio, en que el poeta, aludiendo a los mancebos y a las doncellas enamoradas, que desfilarán cautivas tras el carro de Cupido, afirma que serán pompa y triunfo del Amor:

Haec tibi magnificus pompa triumphus erit.

(Lib. I, II, 28.)

Según notó ya Salcedo Coronel en su *Polifemo comentado:*

"Imitó al Marino en las boscarechas de Polifemo, donde hablando de Galatea, dize:

(fol. 339 v.)

Il bel viso *d'Amor pompa, e thesoro*
Galathea la fugace hor tuffa, hor-erge.

(Soneto 19, p. 109.)

La fuente y modelo de Góngora está en el citado pasaje de Marino, y en este otro soneto *Per la Signora N. Biscia;* también de las *Rime* (Venecia, 1603):

E di sangue sol vaga il cor mi morse,
Di Natura, e d'Amor pompa, e thesoro.

(*Rime Amorose,* p. 8.)

También en el soneto de las *Rime* de Marino *Paragona il mare alla sua ninfa:*

Ma come non ha il mar *pompa,* o ricchezza,
Che'n te non spieghi Amor...

(*Rime Marittime,* p. 60.)

Pedro Díaz de Ribas cita también los siguientes versos, y en el soneto de las *Rime Boscherecce* de las *Rime* del Marino *Ad una Rosa, che la sua n. aveva in bocca:*

Pompa, e fregio de'prati, honor di Flora
Ben'hor puoi dirti aventurosa Rosa.

(pág. 95.)

Pedro Díaz de Ribas, en sus *Anotaciones y defensas* al Polifemo, escribe:

"Quiere dezir el triunfo, con lo que se honrra lo mejor y mas principal del Amor. Es galana locución imitada de grandes Poetas. Claudiano *in laudibus Styliconis.*"

(fol. 189 v.)

Fuente certera, porque en este pasaje Góngora tiene muy presente este poema de Claudiano:

Non saevas pecudes, sed luxuriantis arenae
Delicias, *pompam nemorum.*

(Lib. III, vs. 316-317.)

El uso de esta expresión, equivalente a fausto, vanidad y grandeza, se encuentra ya en el Tasso, en la *Gerusalemme,* aplicado a las playas de la Campania, orgullo de la Naturaleza:

Lasciar le piagge di Campagna amene,
Pompa maggior de la natura...

(I, 49.)

Barahona de Soto, en la *Angélica* (Granada, 1586):

Y assi bolvio glorioso á aquella quarta
El rostro y vista, *do, con pompa inmensa*
Vio, aquella por quien Paris robó a Esparta
Y dió su reyno y vida en recompensa.

(Canto VII, f. 131 v.)

Barahona, en la Elegía IV, *A la muerte de Garcilaso:*

Por éste tiene y aun por este cabe
En nuestro estilo *la copiosa pompa*
Que el Griego y el Romano tuvo y sabe.

(IV, p. 780.)

Góngora, en la *Soledad I,* describiendo a la novia:

ella, la misma *pompa* de las flores,
la esfera misma de los rayos bellos

(I, vs. 759-760.)

Soto de Rojas, en los *Fragmentos de Adonis,* imita el verso gongorino del *Polifemo:*

De Pompa decoro,
Orgullo y pompa del Rapaz alado,
Exaltación de Venus.

(Fragmento I, p. 430, vs. 19-21.)

4. **pompa.**—Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 61), el cultismo *pompa* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (Sevilla, 1570) y después en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). Aparece usado en los *Castigos* e *Documentos,* en el *Corvacho,* por el Marqués de Santillana y el Cartujano. Góngora lo emplea por vez primera en 1590. Además de los ejemplos de Barahona ya citados, lo encontramos en la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (Valencia, 1564):

"la *pompa* y abundancia de la más celebrada corte..."

En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Celebrada con *pompa* allí el senado.

(II, 10.)

Fué con solemne *pompa* referido.

(X, 40 b.)

En la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

Donde con *pompa* y majestad extraña.

(XVIII, 71 b.)

En la tercera parte de la misma obra (Madrid, 1589):

Con *pompa* funeral ceremoniosa.

(XXXII, p. 119 b.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

La vana *pompa* del hablar fingido.

(I, 4.)

Llevado con tal *pompa* a su posada.

(VI, 32.)

que suelen dar la *pompa* y cumplimiento.

(V, p. 28 b.)

Sin *pompa* diese pobre sepultura.

(XIV, p. 73 b.)

La *pompa* funeral se apercibía.

(XVII, p. 89 b.)

Solo a la *pompa*, dan mucho cuidado.

(XIX, p. 103 a.)

Son mucha *pompa* a su real galera.

(XIX, p. 105 b.)

Fernando de Herrera, en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582), usa *pomposo*, pero ni una vez *pompa*:

reverdece, i *pomposo* su riqueza,

(Soneto LXV, v. 2682.)

Baltasar de Alcázar en el Soneto I de sus *Poesías:*

Con *pompa* digna dellos y de Tajo.

(Soneto I, v. 13, p. 194.)

5. el marinero niño alado
que sin fanal conduce su venera. —Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe, a propósito de este pasaje:

"Llámale marinero, o porque el origen de su madre, como diremos, fué el mar, o porque entonces atraía con la hermosura de Galatea los Dioses marinos. Niño, porque lo fingió assí la antiguedad, por el ánimo inconstante, y sugeto a engaños de los amantes, o porque no sabe más que un niño el que ama... Llamóle alado, como le pintaron los antiguos. Senec. en su Octav.

Volucrem esse amorem fingit immitem Deum
Mortalis error."

(fols. 339 v.-340.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica más certeramente:

"Dize D. L. *marinero* al amor, porque haze luego nave la concha. Llámale *Niño,* porque los amantes carecen de razón como los niños... Píntale *alado,* porque para significar su insconstancia, le pusieron alas dos Filósofos."

(Nota 3, col. 111.)

Petrarca, en el *Canzoniere,* describe en términos muy semejantes al Amor alado:

Cieco, non già, ma faretrato il veggo;
nudo, se non quanto vergogna il vela;
garzon con ali; non pinto, ma vivo.

(CLI, p. 158.)

Boccaccio, en las *Rime:*

Non è come altrui pinge sua figura,
Crudele iniusto faretrato e nudo.

(XXII, vs. 22-24.)

El Chariteo, en el Soneto LXXXIV de las *Rime:*

Hor ben puoi tu satiar la fiera voglia,
Augel rapace & famolento Amore.

(pág. 104, 1-2.)

Ariosto, en el *Orlando furioso:*

Ma lasciamolo andar dove lo manda
Il nudo arcier che l'a nel cor ferito.

(LX, 93.)

En el *Orlando furioso:*

Che da'begli occhi e dalla testa bionda
Di Medoro avvento *l'arcier c'ha l'ale.*

(XIX, 28.)

Poliziano, en las *Stanze per la Giostra:*

Dolce in sembianti, in atti acerbo e fello:
Giovane nudo, *faretrato augello.*

(Oct. 120.

En la *Gerusalemme liberata* del Tasso (1581):

Oh maraviglia! Amor, ch'a pena e nato,
Già grande vola, e giá trionfa armato.

(I, 47.)

Fernando de Herrera, en la Elegía VII de sus *Versos* (Sevilla, 1619):

La boca, en que *el alado niño* suena
con armonía alegre i risa onesta,
el furor acrecienta de mi pena.

(Lib. I, Eleg. VII, vs. 37-9.)

Cervantes, en *La Galatea* (Alcalá, 1585):

Crey que el fuego que en el alma enciende
el niño alado, el lazo con que aprieta...

(Lib. I, p. 1, vs. 19-20.)

Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (1596):

Tan solamente *el niño dios alado*
En esta parte vive y goza della.

(V, p. 374 a.)

Valdivielso, en la *Vida y Muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607), describe el Amor como una suma de contrarios e imposibles:

Niño caduco, desnudillo armado;
Veneno azucarado, bien fingido,
Ave de plomo, voladora fiera,
Diamante blando, empedernida cera.

(XXI, p. 224 b.)

El Licenciado Luis Calderón, en la *Segunda parte de las Flores* (Sevilla, 1611):

Mas ¡oh rapaz amor, cobarde ciego,
No Atlante rey, *no hace dios alado!*

(Lib. I, 56, p. 113.)

En el soneto de don Luis Carrillo *A la paciencia de sus celosas esperanzas (Obras,* 1611):

(pues por pequeño que es, llega a los cielos
Amor, niño, gigante poderoso).

(Soneto 18, p. 73.)

El único de la larga serie de antecedentes literarios que podríamos citar en donde aparece la misma idea gongorina del Amor marinero y alado, navegando en la concha de Venus, es en el siguiente soneto de las *Rime* (Venecia, 1603) del Marino, titulado *Navigatione d'Amore:*

A due di duo begli occhi Orse fatali,
E'nver la Tramontana d'un bel volto
Su la materna conca Amor rivolto
Spargea per tutto il mar fiamme immortali.

Egli l'arco timon, *remi gli strali*
Fatto, e'l candido lino agli occhi tolto,
E'n sembianza di vela al'aria sciolto,
L'aure movea col ventillar del'ali.

Et, arda pur felice a i fuochi miei
(Dicea l'acque solcando) il vostro core
Freddi del salso mondo humidi Dei:

Poiche'nvaghito di si chiaro ardore,
Per dar'al corso suo porto in costei,
Fatto è nocchiero, e navigante Amore.

(pág. 44.)

Góngora, sin duda alguna, ha tenido presente este soneto al redactar los versos que estamos estudiando, pues su influjo es también patente en el siguiente pasaje de la *Soledad Segunda:*

Dividiendo cristales,
en la mitad de un óvalo de plata,
venía a tiempo el nieto de la espuma...
Inficionando pues suavemente
las ondas el Amor, *sus flechas remos,*
hasta donde se besan los extremos
de la isla y del agua no los deja.

(Sol. II, 519-21; 527: 30.)

El Conde de Villamediana, en el soneto XLIV de sus *Obras* (Zaragoza, 1629):

Gloria la pena, y apacible el fuego
Su llama aliente el ventilar *alado*
Del Gigante Dios niño, y lince ciego

(pág. 128.)

En la *Fábula de Europa* del mismo:

Que esta animada parte prevenida
La tiene peligroso harpon volante
Del ciego Lince, del rapaz gigante.

(pág. 249.)

En la *Fábula de Europa* del mismo:

Que no puedes dios ciego? que no hazes?
Desnudo Athlante, inpulso temerario,
Sin ojos Lince, alado Sagitario.

(pág. 298.)

6. que sin fanal conduce su venera.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"*Que sin fanal.*—Que sin luz, que ciegamente. Fanal, es el linternón que lleva en la popa la nave, o galera Capitana, para que en la obscuridad de la noche la puedan seguir las demás, guiadas por su luz. Díxose del nombre Griego Phanos, splendidus clarus.

Conduce su venera.—Guía su venera. Venera es la concha de cierto pescado del mar, escrive Covarrubias en su Tesoro de la lengua Castellana, que por estar rayada con unas líneas a modo de venas, se dixo assí; pero engañóse mucho en esto; porque la causa de llamarse venera, fué, porque siendo las conchas dedicadas a Venus, se dixeron Venerias en Latín, y con poca diferencia después en nuestro idioma, veneras... Dedicáronse a Venus, porque aviendo nacido de la espuma del mar, fué llevada a Chipre en una concha. Algunos por esta razón dixeron, que nació de la concha... Siendo pues consagrada a Venus la concha, o venera, propiamente dixo el Poeta, que era del amor, aludiendo a la nave o galera, por aver sido el baxel en que su madre fué llevada a Chipre. Dixo, que sin fanal, porque los que son conducidos, o arrebatados del apetito Venéreo, van expuestos a no menor riesgo, que los que navegan mares peligrosos, les falta en obscura noche fanal que los avise del ignorado escollo, o puerto deseado."

(fols. 340 v.-341.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta:

"*Que sin fanal conduce su venera,* que navega sin ojos, sin luz, y a ciegas, dando a entender, que los que siguen su derrota misma, van sin norte, sin acierto, sin lumbre. *Fanal* y *farol* son sinónimos, es el linternón que lleva en la gavia la Capitana de la armada, para que la sigan los demás leños... *Venera* está allí significada por el vaso de navegar, que es el navío de Venus, donde navegó a Chipre... O porque Venus nació en la concha... que por esso se llama *venera,* como si dixera *Venerea* de Venus, a quien está dedicada la concha, porque comidos sus pescadillos son incentivos de la lascivia; o porque en el instante que nacen se dan al coito. Pero otros juzgan que se originó de aquel emblema de Fidias pintor docto, que presentó a los Elienses a Venus, pisando una concha... Que se diga *Venera* de Venus, lo nota Marcial lib. 2, ep. 47. *Levior o conchis Galla Cytheriacis.* Mas

leve eres Gala que las conchas Citereas de Venus, que se llama Citerea."

(Nota 4, cols. 111-112.)

Como es bien sabido, Venus apareció entre la espuma del mar, flotando en una concha o venera, que la poesía grecolatina consideró como la nave de Venus. Ya en la Canción V de Garcilaso, *A la Flor de Gnido (Obras,* 1543), aparece una alusión a la concha de Venus, en la que los enamorados son como forzados al remo de una nave:

Hablo de aquel cativo,
de quien tener se debe más cuidado,
que está muriendo vivo,
al remo condenado,
en la concha de Venus amarrado.

(Can. V, 31-35.)

Como observaron ya el Brocense (nota 43) y Fernando de Herrera (p. 269) en sus *Anotaciones* a las obras de Garcilaso, es como si dijera *galeote,* forzado de la *galera* de Venus. La idea de pintar al amor como piloto y navegante que boga en la concha de Venus aparece, como hemos visto, en las *Rime* de Giambattista Marino:

Su la materna conca Amor rivolto...

(pág. 44.)

Verso en el que Góngora se ha inspirado en el pasaje que estudiamos:

el marinero niño alado
que sin fanal *conduce su venera.*

El llamar *veneras* a las conchas es corriente en la poesía española del siglo XVI. En el *Monserrate* de Virués (Madrid, 1588) se describe el hallazgo de Garín niño, arribado a la playa en una venera:

Vió llegar fluctuando a la ribera,
Allí muy cerca de donde él estaba,
Una ancha y hermosísima venera
Que por cosa admirable veneraba;
La cual, como si alguno la rigiera
En el rigor de la tormenta brava,
Los golpes de las olas esquivando
Del bravo mar, la tierra iba ganando.

(IV, p. 516 b.)

Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (1596), alude a las *veneras* de la playa:

Y así, ni a las *veneras* de la playa
Ni a sus encarrujados caracoles
El rubio sol tornó de tornasoles
Tejidos por la mano de su Aglaya.

(XVIII, p. 447 a.)

El pasaje de Góngora es recordado por el Conde de Villamediana en la *Fábula de Faetón (Obras,* 1629):

Pinta a Neptuno el negro Dios sereno;
Y al Amor por fanal de su venera.

(pág. 188.)

El mismo, en la *Silva que hizo el autor estando fuera de la Corte:*

Madre del Dios que es nieto de la espuma,
Cuyos senos navega
En alada venera,
Cuna, que a su natal formó ligera
El undoso elemento.

(pág. 325.)

Góngora alude varias veces en su obra a las veneras, como cuna, de Venus. Así en la *Soledad segunda:*

Contagio original quizá de aquella
que, siempre hija bella
de los cristales, una
venera fué su cuna.

(Sol. II, 87-90.)

Y en el romance *Al Marqués de Guadalcázar,* escrito en 1600:

De la que nació en el mar
las veneras cunas son.

(vs. 91-92.)

Soto de Rojas, en el *Adonis* (Granada, 1625) recuerda también el pasaje gongorino:

> Tiende las velas del vestido al viento
> La hija de la espuma,
> *En la venera* que el temor le ofrece
> Que segun está ciega,
> Piensa, corriendo el monte que navega.
>
> (IV, p. 459.)

7. Verde el cabello, el pecho no escamado, ronco sí, escucha a Glauco la ribera.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe, a propósito de este pasaje:

> "Aviendo el Poeta dicho, que Galatea era cuidado de quantas deidades honra el mar; esto es, amada de todos los Dioses marinos, refiere algunos destos, y en primer lugar a Glauco. Este fué pescador: fingieron los poetas que estando pescando en la ribera, los pezes que avia cogido, tocando cierta yerva se restituyeron a la vida saltando al mar: admirado Glauco de la virtud de aquella yerva, la gustó, y luego siguiendo los pezes, se arrojó al agua, y quedó hecho Dios marino... Dixo el Poeta que tenia verde el cabello, para significar su juventud. Servio Dize, que los antiguos pintavan los Dioses marinos viejos, y con los cabellos canos; pero Luciano los finge con cabellos ceruleos y negros. Y assi nuestro Poeta se estendió a fingirle con el cabello verde, si ya no es que lo dixesse por estar coronado como le pintavan de verdes cañas... Fingió la antiguedad a los Dioses marinos, con el medio cuerpo superior de hombre, y el medio restante de peze, y por esto dixo, el pecho no escamado. Ronco. Para ponderar el afecto con que solicitava Glauco la deidad de Galatea."
>
> (fol. 341-341 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica como sigue este pasaje:

> "Passa agora D. L. a pintar el primer amante de Galatea, que es Glauco, verde le da el cabello como Ovidio, Lib. 13, met.:
>
> Hanc ego tum primum viridem ferrugine barbam
> caesariemque meam, quam longa per aequora verro.
>
> (vs. 960-61.)

Dale cabello verde propio de los dioses marinos... y el nombre de *Glauco* es lo mismo que verde... Para notar D. L. que Glauco era de la cintura arriba hombre, y de la cintura abaxo pez... dize que no tenia el *pecho escamas,* como los demas: pero proponele *ronco el pecho.* Arriba pecho está tomado por la cutis, los miembros anteriores, o superficie... aqui *pecho* está tomado por la voz."

(Nota 5, col. 114.)

Es evidente que Góngora se inspira para este pasaje en las mismas palabras de Glauco en el libro XIII de las *Metamorfosis,* ya citadas certeramente por Pellicer. Ovidio relata en aquel libro la fabulosa historia de Glauco, y su amor por la ninfa Escila, que le huye y le desdeña. Góngora atribuye arbitrariamente a Galatea el amor de Glauco para ponderar de manera hiperbólica la sumisión amorosa de los grandes dioses marinos de la gentilidad: Glauco y Palemo.

Virgilio, en *La Eneida,* menciona a Glauco como el primero de los dioses marinos que acompañan el cerúleo carro de Neptuno, junto con Palemo:

Tum variae comitum facies, immania cete,
et senior Glauci chorus Inousque Palaemon.

(Lib. V, vs. 822-3.)

En la versión de Hernández de Velasco:

Acompañándole copia innumerable:
Marinos Dioses de figuras varias,
Cetos de inmensos cuernos: el anciano
Coro del viejo Glauco: el Dios Palémon,
Hijo de la Diosa Ino;

(Lib. V, p. 253.)

Claudiano, en *De Nuptiis honorii,* presenta a Glauco de cabeza cana, ceñida por una corona de hierbas inmortales, eternamente verdes:

Canitiem Glaucus ligat immortalibus herbis.

Y le menciona junto a Polemo y Nerco, en el palacio de Neptuno:

Pedro de Oña le menciona también en el siguiente pasaje del *Arauco domado* (1596):

A cuyo igual tablado preeminente
Subió, tras Doris, *Glauco* y Aretusa.
El amador tan caro de Medusa,
Con un coral ganchoso por tridente.

(IX, p. 396 b.)

8. escamado.—En la poesía española del siglo XVI, es mucho más corriente el cultismo *escamoso,* aludiendo a la piel de los animales marinos, que la voz *escamado.* Según Covarrubias, en el *Tesoro* (Madrid, 1611), *escamoso* es "el pez que tiene escamas". Lo pueden ser también las corazas, pues, "a forma destas escamas se suelen labrar unas lorigas o coraças todas de pececicas una sobre otra, que resisten qualquiera golpe" (voz *Escamoso,* p. 533 a.). En ambos sentidos aparece usado este cultismo en la poesía del siglo XVI.

Gaspar Gil Polo, en la *Diana enamorada* (Valencia, 1564):

alguna marina fiera
enroscada y *escamosa.*

(Lib. III, p. 445, C. de Nerea.)

Alonso de Ercilla, en *La Araucana* (Madrid, 1578):

De una *escamosa* y lúcida armadura.

(XVII, 68 a.)

En la tercera parte de *La Araucana* (Madrid, 1589):

Con un drago *escamoso* relevado.

(XXXI, p. 115 a.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

Y salgan las corazas *escamosas.*

(XXII, p. 126 a.)

Lope de Vega, en las *Rimas* (Sevilla, 1604):

Las *escamosas* colas guarnecidas.
(Abadía, p. 106.)

En la Canción de Pedro Espinosa *A la navegación de San Raimundo desde Mallorca a Barcelona,* publicada en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605), que Góngora tal vez recordaba:

... Doris, con miedo helado,
Los azules hijuelos *llegó al pecho;*
Aparecieron sobre el mar salado
Los *escamosos* dioses
A quien Neptuno pide
Apriesa el carro que las ondas mide.
(Lib. II, 240, p. 281.)

En cuanto a *escamado,* que Góngora usa aquí en el sentido de *escamoso,* tenía Covarrubias en el *Tesoro* otro significado en la forma femenina por lo menos: "En algunos bordados antiguos usan una labor que llaman *escamada,* de ciertas escamas de oro, cosa rica y luzida" (p. 533, voz *Escamoso),* Góngora conocía esta acepción y alude a esta labor en el siguiente pasaje de la *Soledad primera:*

el istmo que al Océano divide,
y —sierpe de cristal— juntar le impide
la cabeza, del Norte coronada,
con la que ilustra el Sur, *cola escamada*
de antárticas estrellas.
(Sol. I, vs. 425-429.)

Pasaje en el que Góngora juega con la alusión a la cola escamosa de la sierpe, *escamada* porque parece bordada de estrellas, como la labor que lleva este nombre.

Góngora, sin embargo, en bastantes casos, *escamado* por *escamoso,* sin aludir a la bordadura de escamas, y no sólo en el pasaje del *Polifemo* que estamos estudiando, sino en otros de las *Soledades,* aludiendo a las focas, que considera erróneamente cubiertas de escamas:

Laquesis nueva mi gallarda hija,
si Cloto no de la *escamada* fiera.
(Sol. II, vs. 435-6.)

Con posterioridad al *Polifemo* y a las *Soledades* de Góngora, esta expresión aparece en un soneto de las *Selvas Dánicas* del Conde de Rebolledo (Copenhague, 1655), aludiendo a un dragón:

> Dragón que de cristales *escamado*
> Con prolijo cuidado,
> de sus arenas cauteló el tesoro.
>
> (S. II, p. 506.)

9. Inducir a pisar la bella ingrata.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

> "La ribera escuchó a Glauco persuadir a Galatea, que en carro de cristal pisasse campos de plata; esto es, persuadir a Galatea que en el carro de cristal que regia, como Dios del mar, pisasse sus ondas, o como Ninfa del mar habitasse sus aguas, pisándolas en carro de cristal, y no assistiesse tanto en la tierra, Dixo carro, y por esto campos de plata."
>
> (fol. 341 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica así este pasaje:

> "Combidava a su Ninfa desdeñosa y persuadiala a que viniesse desde la tierra al mar a passearse en su carroça. Aludió D. L. al linage de soborno, que se hace a las damas oy en combidallas con coches, que es para ellas el mas eficaz cohecho, *inducir* es persuadir para mal... Es voz para las mujeres propia."
>
> (Nota 6, cols. 114-115.)

Ya en Garcilaso aparece la fórmula estilística de *pisar el cielo,* que Góngora hará extensiva al mar. En la Elegía I, escribe *(Obras,* 1543):

> Pisa el inmenso y cristalino *cielo.*
>
> (v. 268.)

Imitado por Camoens en *Os Lusiadas* (Lisboa, 1572):

> *Pisando* o cristalino *ceo* fermoso.
>
> (I, 20.)

En la Egloga I de Garcilaso:

Divina Elisa, pues agora, *el cielo*
con inmortales pies *pisas* y mides...

(vs. 394-5.)

Imitado por Cervantes en el *Viaje al Parnaso* (Madrid, 1614):

Las nuves hiende, *el ayre pisa* y mide
la hermosa Venus Accidalia, y baxa.

(Cap. V, p. 75, vs. 7-8.)

Pedro Espinosa, en la Canción al Bautismo de Jesús, publicada en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

Deja el Señor la ropa, y *el vecino*
Jordán pisa, desnudo el santo pecho.

(Lib. II, 236, p. 274.)

En donde aparece ya la idea de *pisar el río,* pisar el agua, que Góngora transformará metafóricamente en *pisar* los *campos de plata* del mar.

A los ejemplos citados hay que añadir la expresión *pisar estrellas,* también corriente en la poesía española de los siglos XVI y XVII. Así Bernardo de Balbuena, en el *Siglo de Oro en las selvas de Erífile* (Madrid, 1608):

Ahora *pisando estrellas*
con inmortales plantas,
contemplas las mudanzas de la luna.

(Egl. X, p. 208.)

En la *Elegía del Maestro Espinosa* de las *Poesías* de Baltasar de Alcázar:

No por eso infelice, mas dichosa
Te llames, ninfa bella,
Pues él *pisa en el cielo cada estrella.*

(p. 231, vs. 63-65.)

En cuanto al verso gongorino que comentamos, existe una aparente impropiedad en el uso de la voz *pisar* en este pasaje, puesto que Glauco suplica a Galatea que pise los campos de plata del mar con su carro de cristal, no con sus plantas. Téngase en cuenta, sin embargo, que en la lengua poética de Góngora, *pisar* no sólo significa "poner el pie sobre una cosa", "andar por ella", sino también "hollar" u "oprimir". En este sentido lo emplea en el pasaje que estudiamos: "surcar u oprimir levemente los campos de plata del mar con su carro de cristal".

10. inducir.—El cultismo *inducir*, registrado ya en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), es de uso muy restringido en la poesía española del siglo XVI. No aparece una vez siquiera en las *Obras* de Boscán y Garcilaso (Barcelona, 1543) y sólo empieza a ser usado corrientemente hacia el último tercio del siglo XVI, en *La Araucana* de Ercilla (1569):

Y con esto *inducirle* a que esperase.

(XII, p. 48 b.)

Y en la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

Tanto el coraje y rabia le *inducía*.

(XXIII, p. 85 b.)

Insta, da priesa, *induce* y solicita..

(XXIV, p. 93 a.)

Como también en *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Y cuando el premio no nos *indujera*.

(VI, p. 29 b.)

11. ingrata.— Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora,* el cultismo *ingrato,* que aparece ya en las obras del Marqués de Santillana, en el Cartujano y en el *Quijote,* no fué incluído en ningún diccionario hasta la redacción del *Origen y etymología de todos los vocablos* de Francisco del Rosal en 1601, que permaneció inédito, siendo registrado por vez primera en un diccionario impreso en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). Pese a introducción tan tardía, es de uso corriente en la poesía española del siglo XVI a partir de Garcilaso en sus *Obras* (1543):

¿Y tú, *ingrata,* riendo
dejas morir mi bien ante los ojos?

(Egl. I, vs. 392-3.)

Aparece también en las *Rimas Inéditas* de Fernando de Herrera, anteriores a 1578:

por no quedar *ingrato* al amor mío.

(Son. IV, v. 11, p. 43.)

diré que no ay amor en vuestro pecho,
que el amor que mostrastes fué un engaño,
que soys *ingrata,* indina de memoria.

(Son. XX, vs. 9-11, p. 57.)

E igualmente en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

¿oistes vos mis penas nunca usadas?
¿vistes Luz más *ingrata* a mis querellas?

(Son. X, vs. 497-8.)

12. en carro de cristal, campos de plata.—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe, comentando este pasaje:

"Este carro de Glauco y Galatea pinta Virgilio *in Cirim.* Era de los dioses marinos salir en sus carroças... Trae su origen de Venus, que salia en su concha: de donde, según algunos, trae su etimología esta voz *coche.*"

(Nota 6, col. 115.)

Pedro Díaz de Ribas, en sus *Discursos apologéticos,* inéditos, señala una posible fuente clásica:

> "Decian también los Poetas, que las nynphas de el mar se paseaban en carros."
>
> (fol. 190 v.)

Y cita estos versos de Propercio, que aluden a los caballos sudorosos del carro de Galatea:

> Quin etiam Galatea fera Polypheme sub antro
> ad tua rotantes carmina flexit equos.
>
> (Lib. III, II, 5-6.)

Sin embargo, es Poliziano, en las *Stanze per la Giostra,* el primero que describe a Galatea en un carro tirado por delfines:

> Due formosi delfini *un carro* tirano:
> Sovra esso è Galatea che il fren corregge.
>
> (Oct. 118.)

Tomasso Stigliani, en *Il Polifemo* (Milán, 1600), sugiere sin duda la imagen gongorina al presentar también a Galatea corriendo sobre las olas en un carro de plata tirado por delfines:

> Quand'io ti veggio pe'flutti vicini
> girne a diporto *in su'l carro d'argento:*
> ho gelosia de'portator delfini,
> e dell'onda medesima, e del vento
>
> (Oct. 50, p. 204.)

Virgilio, en *La Eneida,* alude al carro de Neptuno, que corre sobre las aguas:

> iungit equos auro genitor, spumantiaque addit
> frena feris manibusque omnis effundit habenas.
> *Caeruleo per summa levis volat aequora curru;*
> subsidunt undae tumidumque sub axe tonanti
> sternitur aequor aquis, fugiunt vasto aethere nimbi.
>
> (Lib. V, vs. 817-21.)

En la versión de Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Manda unir a su carro sus cavallos,
I ponerles sus frenos espumosos.
Sube ligero en el cerúleo carro,
I por encima de las llanas ondas
A rienda suelta va bolando: humíllanse
Las altas aguas: el hinchado piélago
Bajo el ege atronador se allana.

(Lib. V, p. 253.)

Ya Camoens, en *Os Lusiadas* (Lisboa, 1572), considera de cristal el carro del sol:

Nisto Febo nas aguas encerrou
Co *carro de cristal* o claro dia.

(I, 56.)

J. de Valdivielso, en la *Vida del patriarca San José* (Toledo, 1607), atribuye esta cualidad al radiante carro de la Aurora:

Su *carro de cristal* vió aparejado,
Escuchó de las aves los amores...

(V, p. 155 a.)

Cervantes, en el *Viaje del Parnaso* (Madrid, 1614), alude en estos términos al carro de Neptuno:

En carro de cristal venía sentado,
la barba luenga y llena de marisco.

(Cap. V, p. 74, vs. 15-16.)

Valdivielso, en la *Vida del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607), describiendo el carro de Venus:

Como suele, enfrenando sus delfines,
La engendrada en el mar, y de su espuma
Salir a ver de su ciudad los fines
De entre la concha de riqueza suma.

(XX, p. 224 b.)

Doña Cristobalina de Alarcón, en la canción *A San Raimundo,* incluída en la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* de Juan Antonio Calderón (Sevilla, 1611), describiendo el carro de Neptuno:

En carro de cristal luciente y puro,
A quien ofrece el nácar sus despojos...

(Lib. II, 217, p. 318.)

Soto de Rojas, en el *Adonis* (Granada, 1653), describiendo el carro de Venus:

Desde su *carro de cristal luziente...*
La encendida hermosura
Venus mirava con afecto ardiente.

(Fragmento II, p. 446, v. 11-17.)

13. campos de plata.—Según Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* "llamar *campos de plata* al mar es alegoría docta de... Virgilio, 10. *Aeneid.*" Pero Virgilio no llama al mar campos de plata, sino campos salados, *campos salis* (X, 214):

Tot lecti proceres ter denis navibus ibant
subsidio Troiae *et campos salis* aere secabant.

(X, 214-15.)

En la versión de Hernández de Velasco desaparece, pues traduce:

Ivan sulcando los salados mares.

(p. 143, tomo II.)

Góngora tal vez recordaba el siguiente pasaje de la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

El Rey sentado en el Delfin ligero,
Las ondas corta *de salada plata.*

(Canto VII, f. 124 v.)

Góngora podía también tener presente este pasaje de la ya citada canción de Pedro Espinosa *A la navegación de San Raimundo,* publicada en las *Flores* (Valladolid, 1605), en la que alude al carro de Neptuno:

> Parece el mar que bulle
> Brocado azul; *de plata la entretela*
> *Por donde el carro vuela.*
>
> (Lib. II, 240, p. 281.)

Valdivielso, en la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607), alude a las ondas plateadas del mar:

> Los clarines escucha en el mar cano
> Alegrando *sus olas plateadas.*
>
> (V, p. 155 a.)

Y en este otro pasaje:

> Y de hacia el mar miró como subían
> Del que es alma del mundo los caballos,
> Que *las ondas de plata* dividían.
>
> (V, p. 155 a.)

Lope de Vega, en *La Arcadia* (Madrid, 1598), llama *campos de cristal* al mar:

> y de este humilde rio la corriente
> *los campos de cristal* del Oceano.
>
> (Lib. I, p. 38.)

Tomasso Stigliani, en *Il Polifemo* (Milán, 1600), habla de las *líquidas campañas* del mar siciliano:

> Già nuda per *le liquide campagne*
> del bel mar, cui da sè Sicilia noma...
>
> (pág. 188.)

Gabriel Lasso de la Vega, en el *Manojuelo de Romances* (Zaragoza, 1601), imita a Stigliani:

> Sobre un isleño peñasco
> que *las líquidas campañas.*
>
> (135, p. 374.)

Pedro de Oña, *Arauco domado* (Lima, 1596), recuerda la metáfora lopesca:

> Ya de bermeja sangre se matiza
> El *cristalino campo* de Neptuno.
>
> (XIX, p. 454 b.)

> Mas ya que sobre *el campo cristalino*
> El padre Faetón su luz dilata,
> Naciendo de las ondas fina *plata*...
>
> (XVIII, p. 449 a.)

> Quedose con el tercio más granado
> Para surcar el *campo cristalino.*
>
> (I, p. 356 b.)

OCTAVA XVI

Marino joven, las cerúleas sienes
de el más tierno coral ciñe Palemo,
rico de cuantos la agua engendra bienes
de el Faro odioso al Promontorio extremo;
mas en la gracia igual, si en los desdenes
perdonado algo más que Polifemo
de la que aun no le oyó y, calzada plumas,
tantas flores pisó como él espumas.

(vs. 121-128.)

Explicación de Pellicer en las *Lecciones Solemnes:*

"Segundo amante propone D. L. de Galatea a Palemo dios del mar, rico de quanto encierra el golfo de Mezina hasta el Lilibeo; pero tan feo como Polifemo, aunque no tan desdeñado como el: si bien apenas oyó su voz Galatea, quando le huyó por la tierra, y el la siguio por el mar (col. 115).

NOTAS

1. **Marino joven las cerúleas sienes de el más tierno coral ciñe Palermo.**— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica este pasaje como sigue:

"Ciñe con el más tierno coral las cerúleas sienes Palemo marino joven. Después de Glauco descrive el Poeta el segundo aman-

te de Galatea, que es Palemo, este fué hijo de Atamante y Ino, por otro nombre llamado Melicertes. La madre viendo que su marido arrebatado de furor, avía muerto otro hijo, temiendo igual fin, se precipitó en el mar con Melicertes, y ambos fueron hechos Dioses marinos, y mudando los nombres, llamaron a la madre Leucotea, y al hijo Palemo."

(fol. 341 v.-342.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

"Pinta a Palemo deidad y joven del mar, coronado de coral las sienes."

(Nota 1, cols. 115-116.)

Ya Virgilio, en *La Eneida,* menciona al dios Palemo en la descripción del carro de Neptuno:

Tum uariae comitum facies, immania cete,
et senior Glauci chorus *Inousque Palaemon.*

(Lib. V, 822-3.)

Que dice así en la versión de Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Acompáñale copia inumerable:
Marinos Dioses de figuras varias,
Cetos de inmensos cuerpos: el anciano
Coro del viejo Glauco: *el Dios Palemon*
Hijo de la Diosa Ino.

(Lib. V, t. I, p. 253.)

La fábula de Palemo es relatada por Ovidio en las *Metamorfosis* (lib. IV, 416-562). Parece, sin embargo, que la alusión a este dios marino que aparece en este pasaje del *Polifemo* le fué sugerida a Góngora por las palabras de Glauco en el libro XIII de las *Metamorfosis*, en donde, dirigiéndose a la ninfa Escila, afirma ser un dios marino con tantos derechos como Proteo, Tritón y Palemo:

Non ego prodigium nec sum fera belua, uirgo,
Sed deus, inquit, aquae nec maius in aequore Proteus
Ius habet et Triton *Athamantiadesque Palaemon.*

(Lib. XIII, 917-919.)

Es evidente que Góngora convierte a Glauco y Palemo, enamorados de la ninfa Escila, cuyo episodio relata Ovidio en el mismo libro de las *Metamorfosis,* a continuación de la fábula de Polifemo, en ado radores de Galatea.

Claudiano, en *De Nuptiis Honorii,* presenta a Palemo cabalgando un delfín, al que ha embridado con una guirnalda de rosas, junto a su madre, Leucotea, que juega sobre las olas:

... Cadmeia ludit
Leucothoe, frenatque rosis delphina *Palaemon.*

(vs. 155-156.)

También alude a Palemo y Leucotea Pedro de Oña, en el *Arauco domado* (1596), junto a Acis y Galatea:

Sentáronse a mirar en altas rocas
Con Acis la hermosa Galatea,
Palemon y su madre Leucotea.

(IX, p. 396 b.)

2. cerúleas sienes.—Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 52), el cultismo *cerúleo* es de introducción muy tardía en los diccionarios, pues se encuentra por vez primera en el *Dictionary* de Percival (Londres, 1623). Mucho antes, sin embargo, aparece como de uso corriente en la poesía española del siglo XVI, a partir de Fernando de Herrera, en la edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

i ciñe la grande orla espaciosa
del mar *cerúleo.*

(Canción VI, 2755-6.)

Refiriéndose a Icaro:

Devía en mi fortuna ser exemplo
Dédalo, no aquel joven atrevido
que dió al *cerúleo* piélago su nombre.

(Son. XLIII, 1579-81.)

En la Elegía VIII del libro primero de la edición de sus *Versos* (Sevilla, 1619), que Góngora conocía con toda certeza:

Las torres qu'el Tebano alçó primero
mira, a quien la *cerúlea* i alta frente
i el curso inclina el mar d'Atlante fiero.

(Lib. I, Eleg. VIII, 37-39.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

En las *cerúleas* ondas estampando...

(VIII, p. 41 a.)

Sobre el *cerúleo* reino de Nereo...

(XXIII, p. 127 a.)

Barahona de Soto, en la *Primera parte de la Angélica* (Granada, 1586):

O quel *Cerúleo* mar las arrojasse...

(IV, f. 79.)

Pedro Espinosa, en la canción *A la navegación de San Raimundo,* publicada en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

Cuando de sus alcobas,
Cerúleas, espumantes.
Sale Neptuno horrendo.

(Lib. II, § 340, p. 280.)

Es muy corriente llamar cerúleo al mar y a los dioses marinos. Ovidio, en los *Faustos,* describiendo a Proteo:

Oraque *caerulea* tollens rorantia barba...

(Lib. I, 375.)

Barahona de Soto, en la *Angélica,* refiriéndose a Neptuno:

Aquí dexó a Amphitrite en las arenas,
Y a Protheo, y Leucothea, y Melicerta,
Allí de las Nereydas, y Serenas,
Y de Tritones, larga esquadra incierta;
Y al fin calando por obscuras venas
Halló una senda al grande estanque abierta,
Do el dios del mar *cerúleo y de ovas lleno,*
Descansa de cuydado alguno ageno.

(Canto VII, f. 123.)

3. las cerúleas sienes
de el más tierno coral ciñe Palermo.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Propiamente llamó don Luis tierno al coral, porque el que se coronava dél, era Dios marino, cuya habitación avia de ser debaxo del agua, donde el coral es blando y tierno. Plinio, en el libro 32, lapit. 2, pone la forma color, y naturaleza del coral. *Forma est ei fruticia, color viridis, baccae eius candida sub aqua ac molles, exemptae confestim durantur, et rubescunt, quasi corna sativa apecie, atque magnitudine.*"

(fol. 342.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe a este propósito:

"Dale Don Luis a Palemo corona de coral tierno porque se doblase con mas facilidad, a quien Ovidio, Lib. IV, Met. llama por lo dócil y tierno, mimbre del mar. El coral tiene esta propiedad, que dentro del agua es verde y blanco, y en sacándole del agua se enrojece, y endurece."

(Nota 1, col. 116.)

En efecto, como señalan los comentarios, Ovidio, en el libro IV de las *Metamorfosis,* relata cómo el coral tuvo su origen en los verdes

tallos de mimbres marinos, endurecidos al contacto de la cabeza de la Medusa:

> Nunc quoque curaliis eadem natura remansit,
> Duritiam tacto capiant ut ab aere, quodque
> Vimen in aequore erat, fiat super aequora saxum.
>
> (Lib. IV, vs. 750-52.)

Que dice así en la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana:

> Y su naturaleza está patente
> en el coral, que dentro el mar es vara,
> y fuera se hace piedra de repente.
>
> (Lib. IV, t. I, p. 179.)

Y también en el libro XV de las *Metamorfosis* alude a la propiedad del coral:

> Sic et curalium, quo primum contingit auras
> Tempore, durecit; mollis fuit herba sub undis.
>
> (vs. 416-417.)

Que dice así en la versión de Sánchez de Viana:

> Y dicen del coral el mismo cuento,
> que en tocándole el viento toma forma
> de piedra, y en el agua se conserva
> en su ser natural de blanda hierba.
>
> (Lib. XV, t. II, p. 319.)

En la poesía renacentista son muy corrientes las alusiones a esta virtud del coral. En *Os Lusiadas* de Camoens (Lisboa, 1572):

> Escarlata purpurea, con ardente;
> O ramoso coral, fino e prezado,
> Que debaxo das aguas mole crece,
> E como é fóra d'ellas se endurece.
>
> (II, 77.)

En la *Egloga VIII* del mismo Camoens (Rhythmas, 1595):

Un ramo te colhi de coral brando;
Antes que o ar lhe dese, parecia
O que de tua boca estou cuidando.

(Egl. VIII, p. 119, vs. 7-9.)

En la poesía de Fernando de Herrera siempre aparece el río Betis, como dios marino, con las sienes adornadas de coral. Probablemente Góngora se inspiró en este habitual uso herreriano para pintar a Palemo con las sienes ceñidas del más tierno coral. Herrera, en la Canción VI de *Algunas obras* de 1582, hablando del río Betis:

i al cielo alçó la barba revestida
de verde musgo removió en l'arena
el movible cristal de la sombrosa
gruta *i la faz onrosa,*
de juncos, cañas i coral ornada.

(vs. 2761-65, p. 143-4.)

El mismo, en la Elegía VII de la misma edición, también aludiendo al río Betis, y que tal vez Góngora recordaba:

i ciñe con mil ramos de corales
la venerable frente, a cuya alteza
son los mas grandes rios desiguales.

(vs. 4005-7, p. 154.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Alli el coral de su nativa rama
En parte blanco, en parte colorado
Se viera en las orejas de una dama.

(Canto quarto, fol. 87 v.)

En la *Descripción de las fiestas de Denia* de Lope de Vega, publicada en 1599:

Luego las ninfas de la mar, por vellas,
sacaron las cabezas coronadas
de verdes ovas, descubriendo entre ellas
tersas conchas, lustrosas y doradas,
el limpio aljófar y las perlas bellas,
de blandas ramas de coral colgadas;
mas luego que salió del mar al cielo,
volvióse el coral rojo, el agua hielo.

(Canto I, p. 46.)

4. **rico de cuantos la agua engendra bienes.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe, limitándose a deshacer el hipérbaton:

"*Rico* de quantos bienes engendra la agua."

(fol. 342.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

"*Rico de quantos la agua engendra bienes,* de quanto produce el mar, que por esso le llaman a Palemo *Portuno* dios de los puertos, y le dan la llave de todos."

(Nota 2, col. 116.)

Góngora pondera hiperbólicamente las riquezas del dios Palemo, dueño de cuantos bienes engendra el mar, para poner de relieve la esquivez y desdén de Galatea.

5. **de el Faro odioso al Promontorio estremo.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* nos explica cuál era este Faro odioso:

"Desde el Faro odioso. Faro fué antiguamente isla pequeña contrapuesta a la boca Heracleótica del Nilo. Luca[no] lib. 10.

Tunc claustrum pelagi cepit Pharon, insula quondam
in medio stetit illa mari, &

Distava de Egipto (si creemos a Homero) navegación de un día, oy está conjunta con una puente a Alexandría: avía en ella una torre altíssima, edificada sobre un peñasco, cercado por todas partes del mar, y de una piedra blanca alabastrina, la qual edificó Tolomeo Filadelfo Rey de Egipto, aviendo sido el Maestro Sostrato Gnidio. Llamóse Faro la torre como la isla, y encendíanse en ella fuegos todas las noches, por los quales se governavan los navegantes, a causa de ser peligroso aquel mar... A imitación desta torre, todas las demás que se fabricaron para este efecto se llamaron Faros. Del que habla nuestro Poeta, es del Faro de Mecina, que assegura con su luz los passageros, que en el estrecho que divide a Sicilia de Italia peligraran, por estar en el peñasco que llamaron Scila, y tambien Caribdis, y estar siempre en esta parte el mar rebuelto. Plin. en el lib. 3, cap. 8, hablando deste estrecho, dize: *In eo freto est scopulus Scylla, item Charybdis, mare vorticosum ambo clara saevitia.* Por esta razón le llama D. L. Faro odioso."

(fol. 342 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"Llámale *Faro odioso,* por estar en este golfo (de Mesina). Las sirtes y los escollos de Caribdis y Scila... oy *Baxo de Berbería,* odiosos a los navegantes porque soçobravan en este estrecho todos los navíos... Llamóse el *Faro de Mezina,* que es una torre labrada en la costa, donde de noche se enciende lumbre para guiar los navíos derrotados: labróse a imitación de una torre de Egipto que mandó edificar Ptolomeo, y la ponen Plinio lib. 36, c. 13 y Estrabón lib. 17 entre las maravillas del mundo. Llamóse *Pharon:* porque guiava a los caminantes de noche... de aí se llaman *Faroles,* y *Pharum,* el farol de los templos, o lámparas."

(Nota 3, cols. 116-117.)

En el Canto LXXXVIII de las *Obras de Ausias March* traducidas por Jorge de Montemayor (Valencia, 1560):

mas no hay muger que quiera entendimiento,
ni el coraçon leal es estimado:
del Faro acá por cierto no la siento.

(p. 283, vs. 3-5.)

Cristóbal de Virués, en *El Monserrate* (Madrid, 1588), alude al Faro de

Mesina, que en la poesía italiana del Renacimiento es el Faro por antonomasia:

> Hasta que, junto casi ya a Peloro,
> La voz airada de Caribdi suena;
> Y Cila, amenazando eterno lloro,
> Revuelve *el Faro,* y cielo y tierra atruena.
>
> (XII, p. 541 b.)

Le cita también Valdivielso en la *Vida del Patriarca San Josef* (Toledo, 1607):

> Caiga la torre *del soberbio Faro*
> Ante esta imagen de milagro raro.
>
> (III, p. 148 a.)

6. Al promontorio extremo.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "Al Lilibeo. Llamale extremo, por ser el promontorio mas apartado de los tres, que como avemos dicho, tiene Sicilia; y assi ponderó bien el Poeta la riqueza de Palemo, pues dixo, rico de quantos bienes engendra la agua desde el Faro odioso al promontorio extremo; esto es, de quantos bienes engendra el Tirreno, y el mar Africo, que son los que bañan estos tres promontorios de Sicilia."
>
> (fol. 342.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe también, siguiendo a Salcedo:

> "Desde el Golfo de Mezina hasta el Lilibeo, que es el último de los tres, desde el mar Tirreno al Africo."
>
> (Nota 3, col. 116.)

Es muy posible, sin embargo, que Góngora aluda al postrer confín

del Mediterráneo, al promontorio del Helesponto, ya citado por Boscán en la fábula de Hero y Leando *(Obras,* 1543):

En el piélago grande de Propontis,
Muy junto adó s'acaba el Hellesponto,
A la parte d'Europa, *un promontorio*
Pequeño 'stá ceñido d'un gran llano.
(fol. 104.)

Si se tiene que Góngora pondera en una hipérbole desmesurada, pero real, la extensión de las riquezas de Palemo, dios de los puertos, es evidente que no puede limitar a las costas sicilianas sus dominios marítimos. Sólo aludiendo al Bósforo, al más remoto confín del Mediterráneo, la expresión *promontorio extremo* cobra su verdadero sentido. Resultaría algo extraño que Góngora limitase los dominios del dios de los puertos al señorío de la costa siciliana, aunque ello es posible, dada su localización en la vieja Trinacria como enamorado de Galatea.

En cuanto al cultismo *promontorio,* según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 62), figura ya en el *Universal Vocabulario* de Alonso de Palencia (1490), y posteriormente en el *Diccionario* de Jean Palet (París, 1604) y en el *Tesoro* de César Oudin (París, 1616), aunque no aparece en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611). En la poesía española del siglo XVI, además del pasaje ya citado de Boscán, aparece también en la Elegía I de las *Obras* de Garcilaso (Barcelona, 1543), en unos versos precisamente referentes a Sicilia:

Vos, altos *promontorios,* entre tanto
con toda la Trinacria entristecida
buscad alivio en desconsuelo tanto.
(Eleg. I, vs. 166-8.)

Se encuentra asimismo en el siguiente pasaje del *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Los vientos de sus cárceles salieron,
Y al antes llano piélago lanzados
Hicieron *promontorios* levantados.
(III, p. 366 b.)

Y aparece también en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

Y en el fértil Epiro, en las laderas
Del Accio *promontorio* al mar tendidas.

(IV, p. 515 a.)

7. mas en la gracia igual, si en los desdenes perdonado algo más que Polifermo.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, lo explica de esta forma:

"Pero igualmente admitido que Polifemo, aunque no tan desdeñado."

(fol. 343.)

Pellicer nos dice en las *Lecciones Solemnes:*

"Igual en la fealdad a Polifemo, pero mejor visto de Galatea, tratado con menos aspereza. Allí *Gracia* significa hermosura... está irónicamente puesto por *fealdad.*"

(Nota 4, col. 117.)

Es evidente que el sentido de este pasaje, erróneamente interpretado por Pellicer, es el siguiente: "Palemo era igual a Polifemo en la gracia de Galatea, que no le dispensaba el menor favor, si bien algo más perdonado por los desdenes de la ninfa, es decir, menos desdeñado." *Gracia* tiene, pues, en el verso gongorino la acepción corriente de "merced" o "favor", lo cual no excluye en manera alguna una alusión irónica a la fealdad del dios marino comparable a la del monstruoso Polifemo. Góngora imitó muy de cerca el siguiente pasaje de la *Jerusalén Conquistada* de Lope de Vega (Madrid, 1609), en el que aparece una idea y construcción idénticas:

Amé, y amado fuí de una serrana
Hermosa y entendida en todo extremo
Mas con el mismo Galatea humana
Del igual a Tersites Polifemo.

(Lib. XVII, p. 452.)

Góngora ha conservado en el pasaje que estamos estudiando tres elementos idénticos, además de la construcción estilística, de tipo adversativo:

> *Mas* en la gracia igual, si en los desdenes
> perdonado algo más que *Polifemo.*

No sólo la idea y la construcción es la misma, sino que lo son también dos de los protagonistas que por un azar fortuito resultan ser en el símil lopesco Galatea y Polifemo, circunstancia que, sin duda alguna, atrajo la atención o el recuerdo de Góngora y le indujo a esta imitación patente e inequívoca de su enconado antagonista.

8. **de la que aun no le oyó y, calzada plumas.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "De aquella que aún no le oyó, y calçada plumas, esto es con ligereza grande. Pintó la antiguedad a Mercurio con alas en los pies para significar su diligencia... A esto aludió el Poeta, poniendo plumas por las alas. Figura Sinecdoque, donde se toma la parte por el todo."
>
> (fol. 343.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta este pasaje como sigue:

> "de Galatea, que apenas oyó que la llamava, quando huyó corriendo tanta tierra como Palemo siguiéndola mar. No dize D. L. que no le oyó, sino que luego que le oyó, se puso en fuga."
>
> (Nota 5, cols. 117-118.)

Pellicer propone certeramente como fuente clásica de este pasaje, además de los versos de Virgilio en la *Eneida* (lib. IV, 239-241), que corresponden más exactamente a la expresión *con pies alados* usada por Góngora en la Octava LX, 476, donde puede verse la nota perti-

nente, un fragmento de Catulo en el que habla de los héroes con pies de plumas, voladores:

> Adde huc *plumipedas* volatilesque,
> ventorumque simul require cursum.
>
> (LV, 5.ª-6.ª)

Ahora bien, desde el punto de vista temático, es evidente que Góngora tiene presente al describir la velocísima fuga de Galatea las palabras del cíclope en el libro XIII de las *Metamorfosis* de Ovidio:

> Et, quod praecipue uellem tibi demere possem,
> Non tantum ceruo claris latratibus acto,
> Verum etiam uentis uolucrisque fugacior aura
>
> (Lib. XIII, 805-7.)

Que dice así en la versión de Sánchez de Viana:

> ... y más fugaz estrañamente
> (Que es lo que más me pesa y más me enfada)
> No sólo que al ruydo de la gente
> El acosado ciervo va al momento,
> Mas mucho más que el ayre y más que el viento.
>
> (fols. 149 v.-150.)

Y en la de Pérez Sigler:

> y más fugaz que el ciervo a quien fatiga
> de carniceros perros el ladrido
> y que el viento veloz, esto quisiera
> quitarte, Galatea, si pudiera.
>
> (fol. 347 v.)

Partiendo de esta idea inicial de la fábula ovidiana, que describe a Galatea más rápida en la huída que el ciervo perseguido por los sonoros ladridos de los perros, e incluso que los vientos y que la brisa alada, Góngora desecha el menor influjo formal de este pasaje para aplicar a la fuga de Galatea otras ponderaciones de la poesía italiana renacentista, procedentes del ya citado pasaje de Catulo, más acordes con su

lengua poética. Es posible que nuestro poeta tuviese también presente la escena de las *Metamorfosis* en la que Glauco intenta detener con sus palabras la fuga de la ninfa Escila, que huye veloz:

Glaucus adest uisaeque cupidine uirginis haeret
Et, quaecumque putat fugientem posse morari,
Verba refert; fugit illa tamen ueloxque timore
Peruenit in summum positi prope litora montis.

(Lib. XIII, 906-909.)

Pero en lo que se refiere a la inspiración de la expresión metafórica *calzada plumas,* es evidente que este verso gongorino entronca con una cadena temática que, partiendo de Catulo, posee los siguientes eslabones en la poesía italiana renacentista:

En primer lugar, el siguiente pasaje de Petrarca en el *Canzoniere,* en el que afirma que el Amor pone plumas —es decir, alas— en los pies de los amantes:

Amor, ch'a'suoi *le piante* e i cori *impenna*
per fargli al terzo ciel volando ir vivi.

(CLXXVII, p. 147.)

La imagen de Catulo, adoptada por la tradición petrarquista, aparece ya en forma nueva y personal en el *Orlando furioso* de Ariosto, y precisamente en el episodio polifémico del Orco, que Góngora conocía muy a fondo:

E bisogno al fuggire eran *le piume.*

(XVII, 31.)

Idea que aparece en este otro pasaje del mismo poema:

Così al fuggire ebbon *veloci penne.*

(IX, 24.)

La imagen petrarquesca reaparece en la *Aminta* de Torquato Tasso:

... e contant'ale
M'impennò la paura a i pie fugaci,
Ch'ei non mi giunse, e salva uscii de'l bosco.

(Atto IV, I, 44-46.)

Pero se pierde en la versión de don Juan de Jáuregui:

Y tantas alas a los pies fugaces
Me puso el gran temor, que libre y sana
De la selva salí.

(pág. 144 b.)

Gabriello Chiabrera, en *Il Vivaio di Boboli,* sustituye la intraducible expresión petrarquista *impennare:* "emplumar", "cubrir de plumas", por un giro ya muy próximo a Góngora: ceñir de plumas:

e celebrava il duce
Ch'a gir per l'aria e su'nettuni regni
Di forti piume si cingea le piante.

(pág. 88.)

Esta idea, que Góngora expresa con la metáfora *calzar plumas,* aparece reiteradamente en la obra gongorina. En una canción escrita en 1603:

si la enemiga mia
pasos por aquí pierde
calzado el fugitivo pié de plumas.

(390, p. 596.)

En un romance de 1609:

Apenas vió al joven, cuando
las cumbres vence huyendo,
él la sigue, ambos *calzados*
ella plumas y él deseos.

(59, p. 147.)

Junto con el probable influjo de este otro pasaje de Chiabrera en la *Canzone* a Monsignor Angelo Capponi:

E lasciar palpitando i can leggieri,
Cervetta pie di piuma e pie di vento.

(pág. 50.)

Cuya reminiscencia parecen ser estos versos de la *Comedia del Doctor Carlino* de 1613:

> los pies vuelva
> *como corzo* que en la selva
> *plumas se calza ligeras.*
>
> (vs. 1767-69.)

La expresión gongorina *calzar plumas* aparece en una canción de Pedro Soto de Rojas en el *Desengaño de Amor en Rimas* (Madrid, 1623):

> *Plumas calçó* vestido de escarmiento
> por evitar el fuego que me abrasa...
>
> (82, p. 94, vs. 10-11.)

Y en este pasaje del *Adonis* (Granada, 1552):

> *Calça las plumas,* que el temor le presta:
> Y dexando su alcazar lastimado,
> Dexando atrás el viento fatigado...
>
> (Frag. II, p. 439, vs. 28-30.)

La expresión gongorina fué imitada por el Conde de Rebolledo en las *Selvas Dámicas* (Copenhague, 1655):

> si no *calzada plumas,*
> por favor de Neptuno,
> hollando levemente las espumas.
>
> (p. 468, fecha II, t. II.)

9. **tantas flores pisó como él espumas.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica este verso en los siguientes términos:

> "*Tantas flores pisó* / Tantas flores pisó huyendo de Palemo. *Como él espumas* / Como Palemo espumas siguiéndola."
>
> (fol. 343.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "de Galatea, que apenas oyó que la llamava, quando huyó corriendo tanta tierra como Palemo siguiéndola mar."
>
> (Nota 5, cols. 117-118.)

Es evidente que en este pasaje gongorino la metáfora *pisar flores* equivale a correr por los campos o prados cubiertos de flores, mientras que *pisar espumas* equivale a nadar, surcar las aguas del mar cubiertas de espuma.

La expresión "pisar flores" aparece ya en la Egloga III de las *Rhythmas* de Camoens (Lisboa, 1595):

> Pola espessura levam. passeando,
> O gado brando, ao som das sanfoninas,
> *Pisando as finas e fermosas flores,*
> Os guardadores, que, cantando o gesto
> Fermoso e honesto das pastoras que amam,
> Ao ar derramam mil suspiros vâos.
>
> (p. 44, 18-23.)

En la *Egloga VII, intitulada dos Faunos,* del mismo Camoens:

> A linda Daliana, com Belisa,
> Ambas vindas do Tejo, que como elas
> Nenhûa tâo fermosa *as ervas pisa.*
>
> (p. 96, 10-12.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

> Por la hermosa y estendida vega
> *Mil yervas y mil flores va pissando.*
>
> (Canto VII, f. 140 v.)

En uno de los *Madrigales* a Cupido de las *Poesías* de Baltasar de Alcázar:

> Y dice: —A tu pesar, cruel tirano,
> *He de pisar las flores* deste llano.
>
> (IV, p. 26, vs. 6-7.)

Y en este otro:

¿Donde está agora aquella que solía
Pisar las flores tiernas y suaves.
Gustar el agua fría?

(V, p. 26, vs. 9-11.)

En la *Elegía al Maestro Espinosa* del mismo Baltasar de Alcázar:

Pisando aquella yerba rociada,
Se entraron por las linfas
Al sitio ovoso de las rubias ninfas.

(p. 231, vs. 76-78.)

OCTAVA XVII

Huye la ninfa bella, y el marino
amante nadador ser bien quisiera
—ya que no áspid a su pie divino—,
dorado pomo a su veloz carrera.
Mas ¿cual diente mortal, cuál metal fino
la fuga suspender podrá ligera
que el desdén solicita? ¡Oh, cuánto yerra
delfín que sigue en agua corza en tierra!

(vs. 129-136.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Bien da a entender en la huida de Galatea, su desamor el Poeta y el amor y ansia de Palemo en la solicitud, de que parasse, mezclando vn galano afecto entre los deseos de alcançalla, y los medios de detenella, deseando mas el jouen los medios blandos de su soborno, que las asperas diligencias de su ofensa, mas el oro, que el aspid. Mas la quiere detener, como Hipomenes a Atalanta con los pomos de oro que como Aristeo a Eurice con el aspid que la mató. Propone luego D. L. dos paradoxas. La primera, que quando para detenerla se vnieran el aspid que mordio a Euridice, y el pomo que cohechó a Atalanta, sino tercia el amor, son ociosas las porfias, como si dixera, si para detenerla la amenazaran con muerte, o la persuadieran con riquezas, donde falta

el amor, no son eficazes medios. La segunda del delfin, que sigue por el mar la corça que huye por tierra, da a entender que yerra quien se empeña en seguir lo que no tiene esperança de alcançar" (cols. 118-119).

NOTAS

1. **Huye la ninfa bella, y el marino amante nadador.—** Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* nos da una lección distinta del primer verso, que explica como sigue:

"*Huye la bella Ninfa* / Huye Galatea
— *Y el marino*
Amante nadador / Y Palemo."
(fol. 343.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* nos da la misma lección que Salcedo, que suprime el hipérbaton del primer verso al transcribir la *Estancia XVII; Huye la bella Ninfa...*; pero en la nota correspondiente anota la misma lección que el manuscrito Chacón, seguido por nosotros: "*Huye la Ninfa bella*" (n. 1, col. 119). Después escribe: "*Y el marino amante nadador:* Palemo, nadador le llama Ovidio epist. 7." (n. 2, col. 119). Pellicer se refiere al siguiente pasaje de la epístola XVIII, *Leander Heroni* de las *Heroidas* de Ovidio, en el que se alude a Palemo como un gran nadador:

Et iuuenem possim superare Palaemona nando
Miraque quem subito reddidit herba deum.
(XVIII, 159-160.)

Que dice así en la versión de las *Heroidas* de Ovidio publicada en el *Parnaso Antártico* (Sevilla, 1608) de Diego Mexía, donde el traductor designa a Palemo con su antiguo nombre de Melicertes:

Demás que puedo yo vencer nadando
A Melicerta, y al que fué dios hecho
De cierta yerba la virtud gustando.
(Epístola XVII, p. 303.)

Natal Comite, en su *Mythologiae, sive explicationum fabularum libri decem* (Parisiis, 1583), nos dice también en el capítulo *De Ino et Palaemone* (lib. VIII, cap. LV, p. 830): "*hic non vehebatur in curru, sed natandi peritissimus habebatur*".

El sentido completo del pasaje concluye en los dos versos siguientes, con los cuales forma el período sintáctico completo.

2. ser bien quisiera
ya que no áspid a su pie divino.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado*, explica en los siguientes términos este pasaje:

> "—*Ser bien quisiera* / Quisiera bien ser.
> *Ya que no áspid a su pie divino* / Alusión a la fábula de Euridize muger de Orfeo, la qual huyendo de Aristeo, que la solicitava, pisó un áspid, que la mordió un pie, de cuya herida murió."
>
> (fol. 343.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

> "*Ser bien quisiera, ya que no áspid a su pie divino.* Alude aquí al sucesso de Euridice esposa de Orfeo, quando la mordió el áspid fugitiva de Aristeo, que escrive Ovidio lib. 10. *Met.* Virgilio *lib. 4. Geor,* y en Español tenemos escrito este caso dos vezes, y ventajosamente ambas, por dos lucidissimos ingenios, ambos quisiera nombrallos a un tiempo: porque no se presuma que graduo, El D. I. Perez de Montalván (este respeto se le concede al Sacerdocio de primer lugar) es el uno, D. Iuan de Xáuregui el otro, a quien las Musas y los pinceles deven no pequeñas lisonjas, los dos cantaron de *Orfeo,* Orfeos los dos, este por el estilo de las Musas y Apeles famoso: aquel por los çuecos de Plauto conocido: uno por la Pintura, otro por el Teatro. Puede tocar D. L. También la fábula de Hesperie, que huyendo de Esaco la mordió el áspid, Ovidio lib. ii, *Met.*"
>
> (Nota 3, cols. 119-120.)

Anotaré aquí para los estudiosos del mito de Orfeo, y para el cono-

cimiento de la crítica literaria del siglo XVII, el elogioso juicio que Salcedo Coronel incluye en sus comentarios sobre el *Orfeo* de Jáuregui:

> D. Iuan de Xauregui, cuyo felicíssimo ingenio, cultivado con loable erudición, ha ilustrado nuestra patria, venerando en él con agradecida admiración el canto dulcissimo de Orfeo, los pinceles memorables de Apeles, y el espíritu numeroso de Virgil."
>
> (fol. 343 v.)

Paradójico elogio del más famoso comentarista gongorino al más enconado detractor de la obra del maestro.

El sentido del pasaje gongorino es, como puede suponerse, el siguiente:

> "Huye la bella ninfa y el dios marino Palemo, amante y nadador, quisiera ser, ya que no áspid que mordiendo su divino pie detuviese su fuga dándole muerte..."

El amor de Palemo por Galatea le impide desear este medio de detener su fuga, que ocasionaría su muerte.

Recordando casi siempre la fábula de Eurídice, el tema es muy corriente en la poesía renacentista.

Petrarca, en el *Canzoniere:*

> *punta poi nel tallon d'un picciol angue,*
> come fior còlto langue.
>
> (CCCXXIII, p. 291.)

Ariosto, en el *Orlando furioso:*

> Timida pastorella mai si presta
> *Non volse piede innanzi a serpe crudo.*
>
> (I, II.)

Y en este otro pasaje del *Orlando:*

> Restò pallido in faccia, come quello
> *Che'l piede incauto d'improvisso ha messo*
> *Sobra il serpente venenoso e fello;*
> Dal pigro sonno in mezzo l'erbe oppresso,
> Che spaventato e smorto si ritira,
> Fuggendo quel ch'e pien di tosco e d'ira.
>
> (XXXIX, 32.)

Garcilaso, en la Egloga III:

> Estaba figurada la hermosa
> Euridice *en el blanco pié mordida.*
>
> (vs. 129-130.)

El pasaje gongorino que estudiamos fué imitado por Soto de Rojas en *Los Rayos de Faetón:*

> Teme la bella ninfa *y ser quisiera*
> (Ya que no habirinto prevenido,
> Ni meta fixa *a su veloz carrera)*
> Eloquente cadena de su oydo.
>
> (R. Crepúsculo, 27, p. 304.)

Según Dámaso Alonso, en *La lengua poética de Góngora* (p. 51), el cultismo *áspid* aparece registrado por vez primera en el *Vocabulario* de Cristóbal de las Casas (Sevilla, 1570), y después en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), en ambos en la forma *áspide,* que, como veremos en seguida, es la más corriente en el siglo XVI. Así aparece en la *Sátira I* de don Diego Hurtado de Mendoza:

> Que no fué *áspide* ó tigre embravecida.
>
> (Sát. I, p. 212.)

En el Soneto LV de Gutierre de Cetina:

> Un *áspide* celoso en el sentido.
>
> (Son. LV, t. I, p. 54.)

En la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

> Y la cola del *áspide* revuelta.
>
> (XXIII, p. 88 a.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> Como el *áspide* a sombra de la rosa.
>
> (XIV, p. 75 a.)

En el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

qual fiera Sierpe, o *Aspide* inhumana.
(fol. 66 v.)

En la forma *áspid,* adoptada por Góngora, lo encontramos en un *Madrigal* de Barahona de Soto:

Un *áspid* terrible
Cruel y venenoso...
(pág. 681.)

En *La Arcadia* de Lope de Vega (Madrid, 1598):

La víbora se goza, el *áspid* ruega.
(Lib. I, p. 41.)

ponzoña de *áspid* más venenoso.
(Lib. I, p. 66.)

En las *Rimas* (Madrid, 1602) del mismo Lope:

si aquel *áspid* hermoso no os aceta.

Góngora lo adopta por vez primera en 1595, en el romance *Ya de mi dulce instrumento:*

Aspid al vecino llama
que la muerde el calcañar...
(vs. 71-2.)

3. **dorado pomo a su veloz carrera.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Mançana de oro, que enfrenasse su veloz carrera. Alusión a la fábula de Atalanta, hija de Scheneo, la qual rezelando, atemorizada de un oráculo, casarse, y no pudiendo negarse a los que la pretendían, propuso siendo ligerísssima, que sólo se casaría con aquel que la excediesse en la carrera, pero el que fuesse vencido

della, avía de morir. Enamorado Hipomenes, aceptó la condición, y pidiedo favor a Venus, recibió de la Diosa tres mançanas de oro, las quales arrojó en el discurso de la carrera, y deteniéndose en cogerlas Atalanta, venció Hipomenes el certámen. Lee a Ovid. en el lib. 10. Met. donde refiere esta fábula elegantíssimamente, y la estratagema de Hipomenes para suspender la velozidad de Atalanta. Tambien Virgilio en la egloga 6, toca esta fábula, bien que difiere en algo de Ovidio, como notó Iuan Luis de la Cerda, porque dá a entender que las mançanas que Venus dió a Hipomenes, eran hesperidas y Ovidio escribe que las avía traído de Chipre. En nuestro idioma tocó esta fábula D. Diego de Mendoça, uno de los mejores poetas de su tiempo, y D. Jorge de Tovar en su Adonis, trabajo digno de toda estimación a juyzio de los mejores ingenios de España."

(fols. 343 v.-344.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

"Alude al ardid de Hipomenes para vencer en la carrera a Atalanta, que la arrojó tres pomos de oro que le dió Venus. La fábula está vulgar en Ovidio lib. 10. *Met.* y Virgilio *ecl. 6.*"

(Nota 4, col. 120.)

El sentido del pasaje gongorino, claramente expreso, es, pues, el siguiente:

"El dios marino Palemo, amante y nadador, bien quisiera ser, ya que no áspid que mordiendo el pie divino de Galatea detuviese su fuga dándole muerte, sí una de las manzanas de oro de Hipomenes que le permitieron vencer a Atalanta en su veloz carrera, para alcanzar así a Galatea fugitiva."

La propia Venus explica a Adonis la procedencia de las manzanas de oro en la *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta* de Diego Hurtado de Mendoza, publicada por vez primera en sus *Obras* (Madrid, 1610), aunque anterior a 1575:

En la parte más fértil y abastada
De la tierra de Cipro, una heredad
Por los antiguos padres consagrada
Fué a mi templo en señal de piedad;
En medio resplandece una dorada
Planta con hojas de oro, a quien la edad
Ni el año estéril, seco, destemplado
Estorba que no dé fruto dorado.

Desta huerta llegaba cuando digo
Que Hipómenes estaba en agonía;
Determiné ayudalle como a amigo
Con tres manzanas de oro que traía.

(pág. 253.)

Las alusiones a los pomos de Atalanta son muy corrientes en la poesía renacentista.

Boiardo, en sus Pastorales:

Or non vi narrerò *le pome d'oro*
Che fêr nel corso Ippomene avanzare.

(Egl. X, p. 156.)

Camoens, en la *Egloga III* de sus Rhythmas (Lisboa, 1595):

Nâo era esta *a maçâ de ouro* fermosa
Com que, encoberta assi de astúcia tanta,
Cidipe se enganou, de cobiçosa,
Nem a que o curso teve de Atalanta.

(pág. 50, 4-7.)

En la *Canción al Oro* de don Juan de Jáuregui:

Tus pomos lo dirán, que de Atalanta
Ya suspendieron la volátil planta...

(pág. 106 b.)

Jáuregui, en su canción *Acaecimiento amoroso:*

Bien pudo suspenderse mi carrera
Por vuestro honor, cual su volátil planta
Detuvo, atenta al oro,
La codiciosa virgen Atalanta.

(pág. 118 b.)

Góngora alude a este mismo tema en la *Soledad I:*

dulces pomos que al curso de Atalanta
fueran *dorado freno.*

(vs. 870-871.)

Soto de Rojas recuerda el verso de Góngora en la *Egloga primera* del *Desengaño de Amor en Rimas* (Madrid, 1623):

si al fin de mi esperança
cessa Atalanta fiera,
será pomo mi voz de tu carrera.

(p. 52-53, vs. 36-2.)

Y en los *Fragmentos del Adonis* (Granada, 1652):

Y assí pagàra de su error las penas
El joven peregrino,
Quando se expuso *a la veloz carrera,*
Si yo no le valiera
Con mi poder divino.
De un arbol consagrado a mi decoro,
Cuyos remeros y fulgente hoja
Pomas produzen de oro.

(VI, p. 473, 20-27.)

4. **Mas, ¿cual diente mortal, cuál metal fino**
la fuga suspender podrá ligera
que el desdén solicita?— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"*Mas qual diente mortal* / Pero qué diente mortal de áspid venenoso. —*Qual metal fino* / Que mançana de oro. Llamó al oro por Antonomasia metal fino, por ser el metal más precioso de quantos la humana fatiga ha descubierto.
La fuga suspender podrá ligera,
que el desdén solicita / Podrá detener la huída ligera que solicita el desdén. Reparo en que aviendo dicho el poeta en la octava precedente, que era Palemo menos desdeñado que Polifemo, propone circunstancias con que le haze al parecer sumamente aborrecido de Galatea; pues dize, que aun sin oirle huyó ligeríssimamente dél, y que la huída la solicitava el desdén. En que pues fué perdonado algo más que Polifemo? Serían por ventura los desdenes para con Polifemo efetos del odio, y aquí solamente efetos del natural desdeñoso desta Ninfa."

(fol. 344-344 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

> "*Mas qual diente mortal? que áspid?* que lengua puede persuadir, o con aspereza airada, o con dulçura eloquente? *Qual metal fino?* qué oro? qué interés? qué soborno es eficaz quando el odio se haze tesón, y el desprecio tema? Que tan rebelde es el ánimo de una muger en resolviendose a un desdén, que ni las amenazas ni los halagos la harán que desista de su intención... *La fuga suspender podrá ligera, que el desdén solicita.* Podrá persuadir a una muger que se ha determinado al aborrecimiento, y resuelto a huir de un hombre, a que buelva, o mude de parecer."
>
> (Notas 5-7, col. 120.)

Góngora se refiere en estos versos a los vanos deseos de Palemo para detener la fuga de Galatea, mencionados en los versos precedentes:

> "Pero ¿qué diente mortal de áspid venenoso que muerda su pie divino, y qué fino metal de manzana dorada que retarde su velor carrera, podrá detener la ligera fuga de Galatea, provocada por el desdén?"

Es decir, es inútil luchar contra el desdén. Inicialmente, esta interrogación, en la que se pondera la imposibilidad de imponer leyes al amor, se encuentra en Virgilio, en dos pasajes de las *Bucólicas*. En el primero, un pastor despechado subraya los absurdos del amor, capaz de lograr los hechos más monstruosos e imposibles, como el de casarse su amada con un hombre indigno de ella:

> Nopso Nisa datur! *Quid non speremus amantes?*
>
> (Egl. VIII, 27.)

Que dice así en la versión de Fray Luis de León:

> Casó Nise con Mopso: *¿qué mixtura*
> *no templará el amor?...*
>
> (Egl. VIII, vs. 49-50.)

En el segundo pasaje de Virgilio se pondera la imposibilidad de poner límites o medidas al amor:

> Me tamen urit amor; *quis enim modus adsit amori?*
>
> (Egl. II, 66.)

Que dice así en la versión de Fray Luis de León:

> ... y la crecida
> llama, que me arde el pecho, no ha menguado:
> mas ¿como menguará? *¿quien puso tasa?*
> *¿quien limitó con ley de amor la brasa?*
>
> (Egl. II, vs. 117-120.)

La idea y la construcción estilística de este pasaje están inspiradas en unos versos de Petrarca, en que pondera la imposibilidad de frenar o dar leyes a los amantes: Vid el pasaje del *Canzoniere:*

> *Chi pon freno a li amanti, o dar lor legge?*
> Nesum a l'alma; al corpo ira èt asprezza:
> questo or in lei, tal or si prova in noi.
>
> (CCXXII, p. 209.)

Una imitación de Petrarca, en el Soneto LXXXIV de las *Rime* de Chariteo (Napoli, 1504):

> *Chi pon freno* a la mente che vaneggia,
> Et, col pensier correndo & col desio,
> Non sa che Amor Colei non signoreggia?
>
> (p. 104, vs. 9-11.)

El mismo giro aparece también en este otro pasaje de *Orlando furioso* de Ariosto, que Góngora tal vez recordaba:

> *Qual duro freno, o qual ferrigno nodo,*
> Qual, s'esser puo, catena di diamante
> Fara che l'ira servi ordine e modo,
> Che non trascorra oltre al prescritto innante...?
>
> (XLII, 1.)

Gutierre de Cetina, en el Soneto CXCLV, imita el pasaje ya citado de Petrarca:

> Pero si permitiese el hado mío,
> Cosa que podría ser, que amor hallase
> Entrada en ese pecho de diamante,
> A pagar de mi alma aquel deseo,
> En blando consentir se transformase:
> *¿Que freno hay que tener pueda un amante?*
>
> (pág. 174, t. I.)

Jorge de Montemayor, en *La Diana* (Valencia, 1559), utiliza un recurso estilístico idéntico, afirmando que es inútil luchar contra las fuerzas del Amor:

> "*¿Que* arnés ay tan fuerte *y de tan fino acero,* que pueda a nadie defender de las fuerças deste tirano, que tan injustamente llaman amor? *¿Y quc* coraçon ay. aunque mas duro sea que mármol, que un pensamiento enamorado no le ablande?"
>
> (Lib. II, p. 345 b.)

Góngora probablemente tenía presente este pasaje de Montemayor, como lo demuestra la alusión: *y de tan fino acero* que nuestro poeta aplica al oro en la expresión *cual metal fino.*

La construcción de Petrarca fué imitada por el Tasso en la *Gerusalemme liberata* (1581):

> *Ma chi da legge al vulgo,* ed ammaestra
> la viltade e'l timor? La Fuga e presa.
>
> (IX, 95.)

Fernando de Herrera, en *Algunas obras* (Sevilla, 1582), refiriéndose al Amor:

> ¿Quién puede aver tan bravo, *quien,* que tuerça
> un impetu tan grande, i que deshaga
> tu furor, cuando más furor lo esfuerça?
>
> (Eleg. V, p. 112.)

5. ¡Oh cuanto yerra
delfin que sigue en agua corza en tierra! — Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

> "O quanto yerra aquel Delfín que sigue por el agua la corça que corre por la tierra. Denota el poeta el error del que en opuestas inclinaciones intenta favorable correspondencia. Delfin es un peze muy conocido, amicissimo del hombre, como lo aseguran muchos exemplos que escriven los antiguos y modernos Escritores. Este dio motivo a lo que refieren de Arion, notorio a todos. Acor-

dose nuestro poeta del Delfin, por ser el mas ligero animal de quantos ay... Corça es el animal que llamamos cierva... Quiso pues dezir el poeta, que el amante de mayores meritos, no siendo admitido del sugeto que quiere, solicita lo mismo, pretendiendo, que el Delfin que intenta (bien que ligerissimo) alcançar al animal que huye en distinto elemento."

(fol. 344 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

"*O quanto yerra delfín que sigue en agua, corça en tierra.* Tan lexos va de alcançar quien sigue a quien le desama, como quien sigue por la mar lo que va bolando por la tierra, que es seguir en un elemento lo que huye por el otro. Nota D. L. la ligereza de Palemo en seguir, que corría sobre un delfín... y la velocidad de Galatea en huir como una corça, que es una especie de gamo o ciervo velocíssima."

(Nota 8, cols. 120-121.)

Aunque los comentaristas no mencionan fuente alguna de este pasaje, es evidente que Góngora no ha hecho más que recrear en forma nueva y bellísima la riquísima tradición de "prodigios" e "imposibles" ya existente en la poesía grecolatina y renacentista, transfiriéndola al plano real.

En rigor estricto, no es ésta la figura retórica que recibe el nombre de *imposible* y que según la definición académica es la "figura que consiste en asegurar que primero que suceda o deje de suceder una cosa, ha de ocurrir otra de las que no están en lo posible". En realidad, Góngora extrae la imposibilidad de la contraposición de dos opuestos o contrarios, los dos distintos elementos en que se mueven el delfín y la corza, es decir, el mar y la tierra. Yerra el delfín que sigue velozmente en el agua la corza que corre por la tierra, puesto que es imposible que nunca la pueda alcanzar. Es evidente, sin embargo, que Góngora tenía presente, no sólo los símiles característicos de aquella figura que, a partir de Virgilio, suelen ser los ciervos y delfines, sino el esquema mental del argumento *ab impossibile,* cuya construcción condicional ha transformado en oración afirmativa. Antes de que Palemo logre alcanzar el favor de Galatea, será preciso que los delfines que nadan veloz-

mente en el agua persigan a las corzas por la tierra. La posibilidad de que Palemo logre el amor de Galatea está supeditada en este caso a la imposibilidad de que los delfines naden en tierra, lo cual hace imposible la circunstancia primera. Góngora invierte en sus versos este esquema lógico del argumento *ab impossibile,* pues de un hecho posible y real se deduce una imposibilidad:

> "Yerra Palemo codiciando el amor de Galatea como yerra el delfín que sigue en el agua a la corza que corre en tierra, porque es imposible que pueda alcanzarla jamás"

El único de los comentaristas gongorinos que percibió certeramente la figura retórica usada por el poeta en este pasaje fué el Licenciado Andrés Cuesta, en sus *Notas al Polifemo,* inéditas, en donde escribía:

> "Compara a Galatea con una corza que va huiendo por tierra, i a Palemo a un delfín que la seguía por el mar. I como es impossible... i está este pensamiento como proverbialmente por impossible al modo que Plauto: *eadem opera me jubeas piscari in aethere venari in medio mari.*"
>
> (fol. 316.)

Es preciso tener en cuenta que, aun cuando Julio César Scaligero no incluye esta figura en sus *Poetices libri septem* (Lyon, 1581), la cual no aparece tampoco en los manuales de retórica más corrientes en la época, la tradición clásica de los *impossibilia* había ya merecido un capítulo en el famosísimo manual de Juan Ravisio Textor, *Officina vel potius naturae historia* (Lyon, 1572), bajo el título de *Argumenta ab impossibili* (I, págs. 387 y sigs.).

Francisco de Trillo y Figueroa, en sus *Notas al Panegírico de el señor Marqués de Montalván* (Granada, 1651), señalaba su uso en un pasaje de su obra:

> "El suceder las fieras en lugar de los pezes, enjugar la tierra al mar, o el mar beberse la tierra, es argumento *ab impossibili.*"
>
> (pág. 372.)

No es éste lugar oportuno para intentar un estudio exhaustivo y completo del tema de los *impossibilia,* ni siquiera para señalar de mane-

ra rigurosa los múltiples contactos y coincidencias que existen entre la complacencia petrarquista por los *opposita,* de clara estirpe medieval, y los imposibles, de tradición clásica y virgiliana, como tampoco las evidentes diferencias que éstos presentan respecto a los absurdos y prodigios, dentro de una clara unidad temática. A continuación nos limitaremos a señalar las fuentes más importantes de los *impossibilia* clásicos y de los *prodigia,* directamente emparentados, y la enorme difusión de ambas figuras en la poesía italiana y española renacentista anterior a Góngora.

El modelo ejemplar del género, imitado tenazmente por una larga tradición poética latina y humanística, se encuentra en el famoso imposible virgiliano de la égloga primera de las *Bucólicas:*

Ante leves ergo pascentur in aethere cervi
et freta destituent nudos in litore pisces...
quam nostro illius labatur pectore vultus.

(Egl. I, vs. 59-60.)

Traducido bellamente por Fray Luis de León:

Primero los venados las lucidas
estrellas morarán, y el mar primero
denegará a los peces sus manidas...
Primero, pues, que aquellas celestiales
figuras de aquel mozo, de mi pecho
borradas desparezcan las señales.

(Egl. I, 109-117, t. I, p. 268.)

Y antes por Juan del Enzina, en su versión de la *Egloga I* de Virgilio publicada en el *Cancionero* (Salamanca, 1496):

E aun por esse tal consuelo
Primero podran pacer,
Los ciervos allá en el cielo,
E el mar secarse en el suelo
Y en seco los peces ver,
Que yo pueda,
De rey que tal fama queda,
Partirme de le querer.

(Antología, t. V, p. 272-273.)

A Virgilio se debe también el modelo arquetípico del absurdo o prodigio, consistente en juntar elementos opuestos y contrarios, que se diferencia claramente del imposible en que éste condiciona a una imposibilidad un hecho posible, mientras que el prodigio sirve para ponderar la monstruosidad de un hecho ya realizado que parecía antinatural e imposible. Virgilio lo pone siempre en boca de un amante desesperado cuya amada se ha unido a otro indigno de ella:

Mopso Nisa datur! Quid non speremus amantes?
Jungentur jam gryphes equis, aeuoque sequenti
Cum canibus timidi uenient ad pocula damae.

(Egl. VIII, 27-28.)

Que dice de esta forma en la versión de Fray Luis de León:

Casó Nise con Mopso: ¿que mixtura
no templará el amor! El tigre fiero
pondrá con la paloma, y por ventura
en uno pacerán lobo y cordero

(Egl. VIII, t. I, p. 330, vs. 49-52.)

Y en la misma Egloga VIII aparece, con la misma intención y sentido, otra clásica enumeración de prodigios e imposibles:

Nunc et oves ultro fugiat lupus; aurea durae
Mala ferant quercus; narcisso floreat alnus;
Pinguia corticibus sudent electra myricae;
Certent et cynnis ululae.

(vs. 52-55.)

En la versión de Juan del Enzina:

Pues que a Mopso Nisa quiso,
Corran ovejas a lobos,
Huyan de sus propias ganas,
Y el olmo lleve narciso,
Suden ambar los escobos,
Echen los robles mançanas,
E las ululas hufanas
Como cisnes quieran ser.

(pág. 303 a.)

En la de Fray Luis de León:

Mas ya siquiera haya perseguido
el lobo de la oveja, y sea arreo
del roble la azucena, y al sonido
del cisne se aventaje el cuervo feo.

(p. 332, vs. 89-92, t. I.)

Ovidio, en el primer libro de las *Metamorfosis,* al describir el diluvio que sepultó la tierra entera bajo las aguas y que, anulando los límites entre la tierra y el mar, trajo consigo la confusión de los elementos, nos ofrece una copiosa sucesión de prodigios:

Iamque mare et tellus nullum discrimen habebant:
Omnia pontus erant, deerant quoque litora ponto.
Occupat hic collem, cumba sedet alter adunca
Et ducit remos illic, ubi nuper ararat.
Ille supra segetes aut mersae culmina uillae
Nauigat, hic summa piscem deprendit in ulmo;
Figitur in uiridi, si fors tulit, ancora prato,
Aut subiecta terunt curuae uineta carinae,
Et modo qua graciles gramen carpsere capellae,
Nunc ibi deformes ponunt sua corpora phocae.
Mirantur sub aqua lucos urbesque domosque
Nereides, *siluasque tenent delphines et altis*
Incursant ramis agitataque robora pulsant.
Nat lupus inter oues, fuluos uehit unda leones,
Vnda uehit tigres, nec uires fulminis apro,
Crura nec ablato prosunt uelocia ceruo...

(Lib. I, 291-306.)

Que dice así en la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana:

Todo era mar, ya no tenía riberas;
este al collado, el otro huir concluye
en barco, y otros van de otras maneras;
otro por donde aró remando huye;
salta alguno en la viga de su techo,
el cual ve sin remedio se destruye.
Lo que era verde prado ya se ha hecho
apto lugar donde áncoras se prenden;
las viñas se hacen mar a su despecho.
Los marinos becerros ya se extienden
a do pacían las cabras; aun agora,
ven las Nereidas cosas que no entienden.

Vense estar en palacios a deshora
los delfines entre árboles trepando;
el lobo entre el ganado nada y mora:
leones, tigres, cuervos van nadando;
ni al jabalí su ira fulminosa
pudo ir en este caso a provechando.

(Lib. I, t. I, p. 24-25.)

El mismo Ovidio, en los *Fastos,* enumera una sucesión de prodigios describiendo los efectos de la música de Arión:

Quod mare non novit, quae nescit Ariona tellus?
Carmine currentes ille tenebat aquas.
Saepe, sequens agnam, lupus est hac voce retentus:
Saepe avidum fugiens restitit agna lumum:
Saepe canes, leporesque umbra cubuere sub una;
Et stetit infestas proxima cerva laee.
Et sine lite loquax cum Palladis alite cornix
Sedit et accipitri juncta columna fuit.

(Lib. II, 83-90.)

Por su parte, Horacio, en unos versos famosos de la *Epístola ad Pisones,* nos da el modelo ejemplar del prodigio como absurdo:

Qui variare cupit rem prodigialiter unam,
Delphinum siluis appingit, fluctibus aprum.

(vs. 29-30.)

Como puede verse, Horacio señala aquí la confusión de los animales situados en sus elementos contrarios, el delfín en las selvas y el jabalí en las olas.

Horacio nos ofrece también una enumeración de insólitos prodigios en la oda *Jam satis terris nivis atque dirae,* inspirada en una inundación del Tíber:

Terruit gentes, grave ne rediret
Seculum Pyrrhae nova monstra questas,
Omne cum Proteus pecus e git altos
Visere montes,
Piscium et summa genus haesit ulmo,
Nota quae sedes fuerat columbis,
Et superjecto pavidas natarunt
Aequore damae.

(Lib. I, II, 5-12.)

Que dice así en la traducción del Licenciado Juan de Aguilar, publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

Pirra se condolia,
Viendo mil novedades prodigiosas,
Cuando allí conducía
Proteo el ganado y focas espantosas
A los montes y peñas cavernosas.
Y mil varios pescados
Se vieron de los olmos en la altura
Subidos y pegados,
Do fundo la paloma simple y pura
Bien conocida casa y mal segura.
Los gamos y las fieras,
Con un temor cobarde y sobresalto,
Olvidan sus carreras,
Nadando sobre el mar tendido y alto,
Dando en el agua un salto y otro salto.

(Lib. I, § 30, p. 45.)

En la tragedia *Phaedra* de Séneca aparece también una enumeración de prodigios e imposibles en boca de Hipólito:

Ignibus iunges aquas
et amica ratibus ante promittet uade
incerta Syrtis, ante ab extremo sinu
Hesperia Tethys lucidum attollet diem
et ora dammis blanda praebedunt lupi,
quam victus animum feminae mitem geram.

(vs. 568-573.)

Claudiano, en las *Invectivas contra Eutropio,* enumera los siguientes prodigios para ponderar un hecho increíble y absurdo:

"Si talibus, inquit,
Creditur, et nimiis turgent mendacia monstris:
Jam testudo volat, profert jam cornua vultur:
Prona petunt retro fluvii juga; Gadibus ortum
Carmani texere diem; jam frugibus aptum
Æquor, *et assuetum silvis delphina videbo.*

(Lib. I, 350-355.)

Como puede verse, uno de los motivos repetidos con mayor frecuencia en los textos clásicos que acabamos de mencionar es el de presentar una inversión del orden natural en el que aves y animales aparecen en un elemento contrario al suyo. Desde el texto de Plauto, citado por el Licenciado Andrés Cuesta, en donde habla de *pescar en el aire* y *cazar en medio del mar,* esta inversión del orden natural se refiere sobre todo, por influjo de Virgilio, a los ciervos y a los peces, a las corzas y los perros, a las ovejas y a los lobos. Pero a partir de Horacio y Ovidio menudean las alusiones a los delfines nadando en las selvas, que como acabamos de ver llegan hasta Claudiano. Es evidente que de esta riquísima tradición clásica, y de una genial recreación de los prodigios e imposibles virgilianos y horacianos heredados por el humanismo renacentista, surge el verso gongorino que estamos estudiando.

En efecto, los prodigios e imposibles, de enorme importancia en la retórica clásica y de uso ininterrumpido en la latinidad medieval, cobran nueva importancia en la poesía del Renacimiento. La más clásica versión renacentista del tema, por otra parte totalmente original, aparece ya en el *Canzoniere* de Petrarca:

> et una cerva errante e fugitiva
> caccio con un buo zoppo e'infermo e lento.
>
> (CCXII, p. 201.)

Una parodia burlesca de los falsos prodigios que descubre a todas horas la vanidad femenil aparece en *Il Corbaccio* de Boccaccio:

> "E se esse diranno d'avere un asino veduto volare, dopo molti argomenti in contrario, converrà che si conceda el tutto..."
>
> (p. 66, r. 19-21.)

En la poesía castellana, ya en *El Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, aparece una enumeración de prodigios en forma negativa:

> *nin veo delfines de fuera mostrados,*
> nin los marinos bolar a lo seco,
> nin los caístros fazer nuevo trueco,
> dexar sus lagunas por ir a los prados.
>
> (Copla 170 e-h, p. 92.)

Y el Marqués de Santillana, en la canción *Del Marqués a ruego de su primo don Fernando de Guevara,* curiosa enumeración de imposibles, recurre al siguiente:

Las fieras tigres farán
antes paz con todo armento,
avrán las arenas cuento,
los mares s'agotarán,
que me faga la fortuna
si non tuyo,
nin me pueda llamar suyo
otra alguna.

(Copla V, vs. 33-40, p. 145.)

En uno de los sonetos de Mateo María Boiardo, en sus *Amorum Libri* (Venecia, 1501):

Li orci pel mare e li delfin ne l'alpe
Vedremo andar, la luna dove è il sole...

(Son. CXIV, lib. II, p. 79.)

Y en este pasaje de la Egloga IX, también de Boiardo:

Ah Coridone, ove hai tanta folía
Ne l'aria de li augei seguire l'orme
De'pesci in mar seguir credi la via?

(Egl. IX, p. 155.)

Aparece también en el siguiente pasaje de *L'Arcadia* de Jacopo Sannazaro (Napoli, 1504):

Li ignudi pesci andran per sechi campi,
E'l mar sia duro, et liquefatti i sassi.

(Egl. IV, p. 321.)

En el Soneto CLXII de las *Rime* de Chariteo (Napoli, 1506):

Ardon piu gli occhi. —Ai, occhi, *in ciel vedrete*
Volar delfin, notar falcon ne l'onde,
Prima che disbramar la vostra sete!

(p. 204, vs. 12-14.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto:

Guizzano i pesci agli olmi in su la cima,
Ove solean volar gli augelli in prima.

(XL, 31.)

Aparece en la *Egloga I* de las *Obras* (Barcelona, 1543) de Garcilaso, que define a su vez, con perfección insuperable, el concepto clásico de los "contrarios" e "imposibles":

Materia diste al mundo de esperanza
de alcanzar *lo imposible* y no pensado,
y de hacer juntar lo diferente...
La cordera paciente
con el lobo hambriento
hará su ayuntamiento,
y con las simples aves sin ruido
harán las bravas sierpes ya su nido.

(Egl. I, vs. 155-165.)

Ausias March, en el Canto XXVI de la traducción de Jorge de Montemayor (Valencia, 1560), recuerda el "imposible" virgiliano:

Los peces por la tierra yran vagando,
y por el hondo mar el Tigre fiero:
pero mi fe jamás yra menguando,
con que no os pese en ver que por vos muero.

(Canto XXVI, p. 75, vs. 13-16.)

Hurtado de Mendoza, en la *Epístola XIII* de sus *Obras* (Madrid, 1610), recuerda también el imposible de Virgilio:

Dejarán las riberas, mar y río
Desnudos a sus peces, y en el cielo
Los ciervos pacerán a su albedrío.

(pág. 196.)

Lo mismo Camoens, en la Egloga II de las *Rhythmas* (Lisboa, 1595):

As cabras por o mar irao buscando
Seu pasto, e andar-se ao, por a espesura
Das ervas, os *delfins* apascentando.

Y también en la Egloga VII, donde se dan unas curiosas coincidencias con el pasaje gongorino:

Estavan na agua os peixes embebidos
Com as cabeças fora; *e quasi em terra*
Os musicos delfins estao perdidos.
Julgavam os pastores que na serra
O cume e preço está do antigo canto
Que, quem o nega, contra as Musas *erra.*

Nótese, en efecto, la sorprendente coincidencia de las rimas de ambos pasajes: *yerra* y *tierra* en Góngora; *erra* y *terra* en Camoens, a lo que hay que añadir el hecho no menos sintomático de que ambos poetas aluden igualmente al *agua* en contraposición a la *tierra.* No insistiríamos en esta coincidencia si la expresión que ambos utilizan no fuese la misma y ofreciese una característica idéntica: la de suprimir el artículo que lógicamente antecede al sustantivo en la expresión *en el agua* o *por el agua,* sobre el modelo de la construcción *en tierra* o *por tierra.* Véase, en efecto, cómo en el pasaje citado de Camoens nos dice que los peces *estavan na agua,* mientras que Góngora, por su parte, habla del *delfín que sigue en agua corza en tierra.* Es muy posible que el giro estilístico gongorino *en agua,* evidentemente insólito en castellano, sea una reminiscencia de la expresión camoniana *na agua* que aparece en los versos que acabamos de comentar.

El recuerdo de los imposibles virgilianos y ovidianos aparece también en este pasaje de la *Aminta* del Tasso:

e i lupi fuggiranoo
Da gli agni e i veltri da timide lepri,
Amera l'orso il mare e'l delfin l'alpe.

(At. I, Sc. I, vs. 44-46.)

Que puede verse en la versión de don Juan de Jáuregui:

Huirá el hambriento lobo del cordero,
El galgo de la liebre, *amará el oso*
El mar profundo y el delfín los Alpes.

Y estos versos de la Egloga de Juan de Morales inserta en las *Flores de Poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605), imitación del Tasso:

El oso errare por el mar salado
Y el *delfín* habitare en el desierto.

(pág. 12.)

Juan de la Cueva, en el *Ejemplar Poético* (Sevilla, 1606):

Pacerán juntos peces y animales
por los montes, las aves y serpientes
en perpetua amistad serán iguales.

(Epíst. III, p. 161, vs. 472-4.)

Juan Rufo, en *La Austríada* (Madrid, 1584):

Quien el mundo al revés pintar procura
No trace cosas ya descomunales,
No finja peces en la tierra dura,
Ni en el undoso mar los animales.

(VI, p. 30 a.)

,Lope de Vega, en *La Arcadia* (Madrid, 1598):

"Desesperarme a mí con imaginaciones de celos es decirme que vuelan por las nubes los bueyes perezosos y que las aves anidan en el agua."

(Lib. III, p. 157.)

José de Valdivielso, en *La Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607):

No es mucho junto al tigre y lobo hambriento
Pazda seguro el libre cabritillo,
Ni que entre fieras aves corte el viento
Mansa paloma de mirar sencillo.

(VI, p. 159 b.)

Bernardo de Valbuena, en la Egloga X del *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* (Madrid, 1608):

> Huya de hoy más el lobo los ganados,
> manzanas de oro lleven las encinas,
> y rosas los parrales mal labrados,
> corran leche las fuentes cristalinas,
> miera olorosa sude la retama,
> y los collados miel y clavellinas.
>
> (Egl. X, p. 216.)

Esteban Manuel de Villegas, en la Oda I a Felipe III de *Las Eróticas* (Nájera, 1618), imita el verso gongorino:

> Siga por mar y tierra el belicoso
> varón la dura guerra,
> *y en mar sea delfín y tigre en tierra.*
>
> (pág. 6, t. I.)

El tema se encuentra en el *Persiles y Sigismunda* de Cervantes (Madrid, 1617):

> Vense en la excelsa máquina encerrarse
> el león y el cordero, y, en segura
> paz la paloma al fiero halcón unida.
>
> (Lib. I, cap. XVIII, Soneto, p. 114.)

Posteriormente al *Polifemo,* el tema aparece en estos versos de la *Fábula de Leandro y Ero* de Gabriel de Bocángel, publicada en las *Rimas y Prosas* (Madrid, 1627):

> A peces y aves fué común la esfera
> Huyó el *delfín* de la borrasca algosa.
> Al alto abeto y, del ligero gamo
> Hendió las aguas el añoso ramo.
>
> (p. 22, vs. 33-6.)

Pedro Soto de Rojas, en la *Egloga II* de *Fenixardo, Ergasto y Fénix*, publicada en el *Desengaño de Amor en Rimas* (Madrid, 1623):

Mudarme yo? primero
con el Tigre valiente
se juntará el cordero
y el ave diligente
vivirá con el áspera serpiente.

(p. 164, vs. 15-18.)

En la *Egloga quarta* de *Fenixardo y Menalba* del mismo libro:

el paciente cordero
en blandos juegos se verá de amores
con la sangrienta tigre en mi rebaño:
y en aquesta castaño
la tórtola amorosa
junta con la serpiente rigurosa,
quebrantará las leyes naturales.

(p. 196, vs. 21-27.)

Aparece también en la *Sátira* de Bartolomé Leonardo de Argensola, publicada en las *Rimas* (Zaragoza, 1634):

No en la selva al *delfín* busquen las redes
Ni al jabalí en el piélago los canes.

(pág. 350 a.)

Lope de Vega, en un soneto de las *Rimas de Burguillos* titulado *A un Poeta rico, parece imposible*, parodia burlescamente los prodigios clásicos:

No tenga fuerça el oro, y por el viento
Corran los Africanos Elefantes:
Blanco sea el cuervo, y negros los jazmines,
Rompan ciervos del Mar los vidrios tersos,
Y naden por la tierra los *Delfines*...
Pues ay un hombre rico, haziendo versos.

(fol. 55.)

Véase la versión del tema en la *Farsalia* de don Juan de Jáuregui:

Peces, fieras erraron elementos
Zozobrando en marítimos confines
Los ciervos, y en las selvas los *delfines*.

(Lib. II, p. 48.)

OCTAVA XVIII

Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece,
copa es de Baco, huerto de Pomona:
tanto de frutas ésta la enriquece
cuanto aquel de racimos la corona.
En carro que estival tillo parece,
a sus campañas Ceres no persona,
de cuyas siempre fértiles espigas
las provincias de Europa son hormigas.

(vs. 137-144.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Passa el Poeta agora a la descripción de la fertilidad de Sicilia, lo opimo de sus viñas, en que parece copa de Baco: la abundancia de sus frutales, en que la haze huerto de Pomona: la cosecha de sus miesses en la cultura de Ceres, donde acuden a coger provision las Provincias de Europa" (col. 121).

NOTAS

1. **Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica este verso como sigue:

"*En quanto oculta.*—En quanto licor oculta en los razimos no exprimidos de las vides, o en quanto término oculta al passagero

el fruto de las cercadas viñas.—*En quanto ofrece.*—En quanto ofrece de la misma suerte defendido."

(fol. 345 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe por su parte:

"*Sicilia en quanto oculta, en quanto ofrece.* En lo que oculta, es el fino que en cierra: en lo que ofrece, es la fruta que coge. En quanto se ve y no se ve: se encierra en las bodegas, y se descubre en las huertas."

(Nota 1, col. 121.)

2. copa es de Baco, huerto de Pomona.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en la siguiente forma este pasaje:

"*Copa es de Baco.*—Copa de Baco es. Fingieron los Poetas que Baco fué hijo de Iupiter, y Semele; y el primero, que cultivando las viñas enseñó a hazer el vino.—*Huerto de Pomona.*—Pomona fué Ninfa del Latio, de la qual enamorado Vertuno para gozar su presencia se mudó en diferentes formas... Fué segun los Poetas esta Ninfa Diosa de los huertos... Puede reparar alguno, en que aviendo el Poeta dicho, en quanto oculta, y luego en quanto ofrece, no dixo esto segundo por defendido, como dexamos declarado. Este verbo ofrecer, tiene varias significaciones. Vna es prometer graciosamente. Otra quando a la vista se propone algún objeto, que entonzes dezimos se ofreció a los ojos. Dixo pues D. L. en quanto oculta: y luego con relación a esta misma calidad en quanto ofrece; por que hablando de los huertos no lo avía de dezir en otro sentido, estando ordinariamente cercados."

(fols. 346-346 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta:

"*Copa es de Baco.* Es fértil de viñas, de quien Baco es Dios. Bien vulgar es ser Baco Dios del vino, ocioso es el citar en cosa tan sabida. *Huerto de Pomona,* abundantísima de frutas. Pomona es diosa de los huertos."

(Notas 2-3, col. 122.)

Como puede verse, Góngora ha transformado aquí la metonimia clásica, convertida en tópico vulgar, de la causa por el efecto, con que la retórica grecolatina menciona a los inventores de las cosas o a los dioses de algún arte, por la cosa misma, en una metáfora nueva y suntuosa. En efecto, la metonimia *Baco* por "vino". *Pomona* por "frutos", *Ceres* por "trigo", es ya una figura lexicalizada y de uso vulgar en la poesía clásica y renacentista. Góngora, al incluir esta figura en las dos audaces metáforas con que describe la fertilidad en frutos y racimos de la isla de Sicilia, la utiliza como elemento real. En efecto, Sicilia, en cuantos racimos oculta y en cuantos frutos ofrece, es copa de Baco y huerta de Pomona: copa colmada de racimos y huerto cuajado de frutos.

El uso de la metonimia *Baco* por viñas o vid tiene su justificación en unos versos de los *Fastos* de Ovidio en que habla el propio dios:

Si bene floruerint segetes, erit area diues;
Si bene floruerit uinea, Bacchus erit.

(Lib. V, 163-4.)

Este tipo de alusión a las riquezas naturales o dones de la Naturaleza, por la mención de la divinidad mitológica que las representa, es corriente en la poesía clásica y renacentista.

Boccaccio, en las *Rime:*

Che, dove Bacco può, quel che vuol, fare,
E *Cerere*, v'abbonda in copia molta.

(Son. XLVIII, vs. 3-4.)

En el *Orlando* de Ariosto:

E sopra un fiume ad una villa venne
E da Baco e da Cerere diletta.

(XXIX, 92.)

Camoens, en *Os Lusiadas* (Lisboa, 1572), en la descripción de la isla de Venus:

Os dôes, que dá *Pomona* ali natura
Produze diferentes nos sabores.

(IX, 68.)

Bem se enxerga nos pomos e boninas
le viti a Bacco e gli arbori a Pomona.
Pois se as aves no ar cantando voam,
Alegres animais o châo povoam.

(IX, 62.)

Nótese cómo el giro estilístico que introduce los dos versos finales de la octava es idéntico al de Góngora en este pasaje de la siguiente octava:

pues si en la una granos de oro llueve,
copos nieva en la otra mil de lana.

(vs. 147-8.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Y *Pomona* le da con larga mano
Los muy sabrosos dones del verano.

(XII, p. 63.)

En *El Monserrate* de Virués (Madrid, 1588):

Mientras llega la hora
de reposar, serálo huésped buena,
de entretenerte entre *Pomona* y Flora.

(XII, p. 543.)

Aunque respondiendo a una idea distinta y a un refrán clásico bien conocido, aparece en la *Egloga de las Hamadríades* de Barahona de Soto, publicada en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

Ni nos alegran ya con mano franca
Ceres y *Baco,* y en perpétua llama
En todo tiempo me consumo y ardo.

(Egl. I, p. 797.)

En la *Vida del patriarca San Joseph* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Al tiempo cuando de las frescas grutas
Pomona rubia, blanca y colorada
Sale vestida de pintadas frutas
Y de uvas mal maduras coronada.

(X, p. 176 a.)

Góngora parece recordar, sin embargo, el siguiente verso de *I sospiri di Ergasto* de Marino, idilio pastoril publicado ya en 1605 y que Góngora imitó esporádicamente, sobre todo en las Soledades:

> e col cozzo e col corno atterra e guasta
> *le viti a Bacco e gli arbori a Pomona.*
>
> (pág. 125.)

Las alusiones a Pomona son típicas de la poesía gongorina, ya en poemas anteriores al Polifemo. Así en un soneto escrito en 1609:

> Este a *Pomona,* cuando ya no sea
> edificio al Silencio dedicado...
>
> (298, p. 499.)

En la Soledad II:

> de albergues, donde la humildad contenta
> mora, y *Pomona* se venera culta.
>
> (vs. 198-199.)

El Conde de Villamediana, en la *Fábula de Apolo y Dafne (Obras,* 1629):

> Tesoros de *Pomona,* y de *Veruno*
> Blando ofrecen tributo al verde llano,
> A cuya felicisima ribera
> Vinculo su beldad la Primavera.
>
> (pág. 244.)

El segundo pasaje de las Soledades, recordado por Villamediana en el Soneto LIV:

> No ya *Pomona* se venere culta
> Ni Flora dando gloria mas florida
> Quanto a sus plantas se concede indulta.
>
> (pág. 133.)

Imitado por Tirso de Molina en *Deleitar aprovechando* (Madrid, 1677), en el *Romance de un impaciente desengañado:*

> Privilegiada fertiliza Ceres
> los campos que matizan *Baco* y Flora.
>
> (Lunes por la mañana, f. 104 v.)

Esta octava entera fué citada por Gracián, en la *Agudeza y arte de ingenio,* donde escribe: "El mismo en su limada fábula del Polifemo cantó de la amenísima Trinacria" (Discurso XIX. *De la agudeza por exageración,* págs. 108-109).

3. tanto de frutas ésta la enriquece cuanto aquél de racimos la corona. —Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica estos versos en los siguientes términos:

> "*Tanto de frutas ésta la enriqueze.*—Tanto enriqueze Pomona a Sicilia de frutas. *Quanto aquel de razimos la corona.*—Quanto Baco la corona de razimos. Dixo el Poeta, que la corona, para significar la eminencia del lugar adonde están las viñas, que las mejores según opinión de muchos, son las que se plantan en los collados... Por esto dixo Virg. en el lib. 2, Georg.
>
> *—Denique apertos*
> *Bacchus amat colles.*"
>
> (fol. 346 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta este pasaje como sigue:

> "*Tanto de frutas esta la enriquece.*—Tanto la colma el uno de frutas, como el otro de razimos. Campo rico de frutas es vulgar en la erudición. *Quanto aquel de razimos la corona.* Igualmente es fértil de frutas y de vino. Con atención docta dixo D. L. *La corona,* aviendo dicho antes que era *copa de Baco,* aludiendo a la ceremonia de coronar las taças los Antiguos, Virgilio lib. 7, Æn. *Crateras laeti stanunt, et vina coronant...* Tib. li. 2. *Coronatus calix...* Pero aunque D. L. tocó en esta estancia el rito de coronar las taças los Antiguos, no se ha de entender el *corona* por el coronar con flores, sino por llenar la copa hasta que se vierta. Coronar y llenar hasta derramar son una cosa misma... En Español *dezimos rebosar.* Eustacio grande escoliador de Homero *olys, I.* dize: "*Vsque ad coronam impleverunt,* que es la corona del vaso aquel orbe esférico, borde, o labio, que le cerca. Hasta el cabo, se dize en Castilla, en Francia, *iusqu'au bout.*"
>
> (Nota 3, cols. 122-123.)

Como puede verse, la interpretación de los comentaristas difiere muy acusadamente en este pasaje. Mientras Salcedo cree que el verdadero sentido es que el dios Baco corona con los racimos de sus vides las cumbres de Sicilia, Pellicer, interpretando el pasaje como una metáfora continuada, cree que Baco colma de racimos hasta rebosar la copa que es la isla de Sicilia. Evidentemente Góngora juega con el doble sentido que adquiere esta frase, según se tome en el plano metafórico o en el plano real. Sicilia, copa de Baco, aparece colmada de racimos hasta rebosar, pero también la isla de Sicilia, llena de vides, en sus valles y laderas, está colmada de racimos hasta coronar las cumbres de los montes. Es posible que Góngora concibiese a Sicilia como un valle fertilísimo en forma de copa, lleno de viñedos en las laderas y cimas de los montes que la circundan, y que a este valle colmado de racimos llama copa de Baco. Pero, por otra parte, es evidente que una vez lograda esta metáfora audaz *copa de Baco...*, el gran poeta tiene presente, no sólo la imagen del dios Baco coronado de pámpanos, sino su complacencia por las coronas de flores, ya anotada por Ovidio en los *Fastos*, en unos versos que Góngora probablemente recordaba:

Nulla coronata peraguntur seria fronte;
  Nec liquidae vinctis flores bibuntur aquae:
Donec eras mistus nullis, Acheloe, racemis;
  Gratia sumendae non erat ulla rosae,
Bacchus amat flores: *Baccho placuisse coronam*
  Ex Ariadnaeo sidere nosse potes.

(Lib. V, 243-248.)

Por otra parte, Góngora parece tener presentes dos pasajes de la *Vida del patriarca San Joseph* de Valdivielso. El primero ya citado:

Al tiempo cuando de las frescas grutas
Pomona rubia, blanca y colorada
Sale vestida de pintadas frutas
Y de uvas mal maduras coronada.

(X, p. 176 a.)

Y, además, este otro pasaje:

> Al rico otoño, rubio y colorado,
> *Que vierte frutas* de su opimo seno,
> *Y de racimos dulces coronado*
> Exprime el fruto de dulzuras lleno.
>
> (XVI, p. 202 a.)

4. **En carro que estival trillo parece, a sus campañas Ceres no perdona.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica detenidamente este pasaje:

> "Ha referido el Poeta la fertilidad de los montes de Sicilia, copiosos de viñas y frutales, y agora descrive la provida abundancia de sus campañas, diziendo, que Ceres no las perdona; esto es, no olvida a sus campañas, visitandolas en carro que parece trillo del estio. Ceres fue hija de Saturno, y de Cibele, Diosa de las mieses... Esta fué inventora del trigo, y del culto de la tierra... Pintavanla en un carro que tiravan dos dragones, coronados de espigas, y con un manojo de adormideras en la mano; atribuyendole las serpientes a su carro, porque los labradores con el arado forman los sulcos obliquos que las culebras, o serpientes con sus cuernos: y assi nuestro Poeta dize, que su carro parece trillo del estio. Porque el trillo arrastrando, haze en las mieses con inciertas bueltas los mismos sulcos que el arado, o culebra en la tierra. Este instrumento con que en las eras se quebranta la mies, y se desata el grano de la paja, se compone de un tablón hecho de tres trozos ensamblados uno con otro, y ciertos agujeros, en los quales se encazan unas piedrecitas agudas de pedernal, que son las que hazen el efecto de trillar."
>
> (fols. 347 v.-348.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* despliega su habitual erudición:

> "*En carro que estival trillo parece, a sus campañas Ceres no perdona.* Quebranta Ceres los campos de Sicilia, los trilla con su carro. Virgilio lib. I. G.[*eórgicas*] da alguna luz a esto.
>
> *Tardaque Eleusinae matris uoluentia plaustra,*
> *Tribulaque, traheaeque, et iniquo pondere rastri.*
>
> (Lib. I, 163-164.)

Fué Ceres la que inventó la cultura de la tierra, y el sembrar el trigo... Del *trillo...* es un *tablón,* como en Español dize Covarrubias *Thesaur. ling. Cast. hecho de tres troços ensamblados uno con otro, y ciertos agujeros, donde se encaxan para este efeto unos pedernales agudos.* Llama *estival* al trillo para diferencialle del *crates,* o *occa;* que deste se usa en la semencera, y de aquel en la cosecha; de aquél en el estío, y deste en el otoño... La causa de parecer el carro de Ceres *trillo estival,* es porque parece que el trillo sobre los manojos segados produce espigas, y de las ruedas de Ceres iban brotando espigas segun dijo antes de D. L. Claudiano, *Lib. I de rapt.* de quien lo imitó:

cano rota pulvere labens
Sulcatam fecundat humum; flavencit aristis
Orbita; surgentes condunt vestigia culmi:
Vestit iter comitata seges.

(Lib. I, 184-188.)

Aquella frase de *no perdonar Ceres a sus campañas* es galante. porque se entiende que las cultiva, las frutifica, y las obliga con las heridas del arado, los golpes del açadon, las hozes, los trillos, los bueyes, a que den a puras fatigas los frutos porque como está ya tan hecha Sicilia a llevar mucho fruto, quiere que dé mas y mas; que aunque un año y otro ofrece abundantes cosechas, y nunca descansa, quiere Ceres que frutifique mas."

(Nota 5, cols. 123-125.)

Pedro Díaz de Ribas, en sus *Discursos Apologéticos:*

"Suelen en algunas tierras trillar el grano en unos trillos a modo de carretas: como en Castilla, Galicia, etc. Atribuye pues nuestro Poeta, docta y Poeticamente a Ceres, Diosa de las miesses, un carro de esta forma, diziendo, que en él paseaba las campañas de Sicilia, los quales dieron los Poetas por asiento de esta Diosa."

(Nota 37, f. 192.)

"*Estival,* es voz Latina, que significa cosa del Estio. El Poeta doctamente nos la deriva, como otras muchas. Y bien puede observarse esta licencia, digo usurpar, quien tan eruditamente ha hablado su lengua, exprimiendo en sus escriptos toda su propiedad y viveza: de modo que se puede llamar el padre della. I assi estas licencias solo las permitiremos o a nuestro Poeta o a quien alcançare en esto la eminencia a que él a llegado."

(Nota 37, f. 192 v.)

La primera fuente clásica de este pasaje, citada certeramente por Pellicer, es evidentemente el fragmento virgiliano de las Geórgicas en que se describe la carreta y el trillo de Ceres, que traduce como sigue Fray Luis de León:

> También nos convendrá que dicho quede,
> qué armas ha de usar el esforzado
> rústico, sin las quales no se puede
> sembrar, ni mejorar lo ya sembrado:
> la reja es lo primero, y le sucede
> el roble de muy grave y corvo arado,
> *la carreta de Ceres Eleusina,*
> *que de espacio volviéndose camina.*
> *Los trillos,* las rastreras, los pesados
> rastros...
>
> (Lib. I, vs. 281-290, t. II, p. 18.)

Igual importancia posee el pasaje de Claudiano en *De raptu Proserpinae,* citado también por Pellicer hablando del carro de Ceres, que hace brotar espigas a su paso:

> cano rota pulvere labens
> Sulcatam fecundat humum; flavescit aristis
> Orbita; surgentes condunt vestigia culmi;
> Vestit iter comitata seges.
>
> (Lib. I, vs. 187-190.)

> "La rueda que levanta un polvo blanco, fecunda la tierra que ha surcado. Amarillean las espigas en su camino y los tallos nacientes cubren su rastro. Las mieses acompañan y alfombran su camino."

Es muy probable que el verso gongorino *A sus campañas Ceres no perdona* encierre una anfibología o juego de palabras que ha escapado a los comentaristas. Téngase en cuenta que Proserpina, hija de la diosa Ceres, fué raptada por Plutón mientras cogía flores en un bosquecillo de Henna, en Sicilia. La desesperación de la diosa ante el rapto de su hija Proserpina la llevó errante a través de tierras y mares hasta que le faltó mundo para su búsqueda: *quaerenti defuit orbis.* Al saber por fin, gracias a la ninfa Cíane, el rapto de Proserpina, increpó a todas

las tierras tachándolas de ingratas e indignas de la merced de sus cosechas, y sobre todo a Trinacria, en donde encontrara el rastro de su desventura. Allí, pues, con mano implacable, destrozó los arados que surcaban la gleba, dió muerte a los colonos y a los bueyes que arrastraban los arados, ordenó a los campos engañar la confianza de los hombres y corrompió las semillas. La venganza de Ceres contra la tierra siciliana convirtió en yermos sus campos fértiles hasta haber recobrado a su hija, convertida en esposa de Plutón, y que por voluntad de Júpiter dividió su vida entre la tierra y el infierno. Gozosa Ceres de haber recobrado a Proserpina, envió su carro ligero, tirado por dos serpientes gemelas, a Triptolemo, ordenándole sembrar la simiente por las tierras yermas e incultas. Así lo cuenta Ovidio en las *Metamorfosis:*

geminos dea fertilis anguis
Curribus admovit frenisque coercuit ora
Et medium caeli terraeque per aera vecta est
Atque levem currum Tritonida misit in urbem
Triptolemo partimque rudi data semina iussit
Spargere humo, partim post tempora longa recultae.

(Lib. V, 642-647.)

Que dice así en la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana:

... y luego ata
al carro los dragones, deseosa
la fértil Ceres, que contino trata
dar orden que la tierra esté abundosa,
de se ir a Atenas do llegó al momento
rodando con su coche por el viento.
Y dada a Triptolemo la simiente,
mandó que parte de ella sea sembrada
en tierra inculta, y parte prestamente
en otra largo tiempo barbechada.

(Lib. V, t. II, p. 220.)

Este carro que describe Ovidio es el que a Góngora parece un trillo estival. Es muy posible que con la expresión *a sus campañas Ceres no perdona,* Góngora aluda no sólo a la incesante labor y cultivo de la tierra para extraer sus copiosas cosechas, sino al rencor de Ceres contra la tierra en donde tuvo lugar el rapto de su hija.

Aparte de los textos de Virgilio, Ovidio y Claudiano, Salcedo Coronel enumera los pasajes clásicos en que se atribuye a Ceres la invención de la agricultura, cuya indudable importancia no impide que carezcan de valor alguno como precedente de este pasaje gongorino.

Salcedo cita el conocido pasaje de las Geórgicas:

> Prima Ceres ferro mortales vertere terram
> Instituit...
>
> (Lib. I, 147-148.)

Que en la versión de Fray Luis de León:

> Ceres nos enseñó a romper la tierra
> con hierro...
>
> (Lib. I, 257-258, t. II, p. 17.)

La versión de Ovidio en las *Metamorfosis:*

> Prima Ceres unco glaebam dimovit aratro,
> Prima dedit fruges alimentaque mitia terris.
>
> (Lib. V, 341-2.)

Que dice así en la versión de Sánchez de Viana:

> La diosa Ceres fué quien tuvo intento
> primero de romper con corvo arado
> la tierra, y la primera sembradora,
> de leyes y alimentos fundadora.
>
> (Lib. V, t. I, p. 202.)

Y en los *Fastos:*

> Prima Ceres homini ad meliora alimenta vocato
> Mutavit glandes utiliore cibo.
>
> (Lib. IV, 401-402.)

Por nuestra parte, podemos añadir los siguientes pasajes de Ovidio en los *Fastos:*

> Officium commune *Ceres,* et Terra tuentur,
> Haec praebet causam frugibus, illa locum.
> Consortes operum, per quas correcta vetustas,
> Quernaque, glans victa est utiliore cibo;
> Frugibus immensis avidos satiare colonos,
> Ut capiant cultus praemia digna sui.
>
> (Lib. I, 655-660.)

Ovidio, en los *Fastos,* describe las ricas mieses de Sicilia, llamándola *grata domus Cereri:*

Terra tribus scopulis vastum procurrit in aequor
Trinacris; a positu nomen adepta loci.
Grata domus Cereri...

(Lib. IV, 419-421.)

Y en este otro pasaje, describiendo los copiosos dones de Ceres:

Tum demum vultusque Ceres, animumque recepit;
Imposuitque suae spicea serta comae,
Largaque provenit cessatis messis in arvis;
Et vix congestas area cepit opes.

(Lib. IV, 615-618.)

Ariosto, en el *Orlando furioso,* al describir una campiña ubérrima, colmada por los dones de Baco y de Ceres, al igual que Sicilia en el poema gongorino:

E sopra un fiume ad una villa venne
E de Bacco *e da Cerere diletta:*

Quinci il gran mare, e quindi ne l'apriche
Valli vede ondeggiar le bionde spiche.

(XXVIII, 92.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Los hombres, atendiendo en cada parte
Al útil menester de sus labranzas,
De *Ceres* la preciosa y rústica arte
Ejercitaban llenos de esperanzas.

(XVIII, p. 98 b.)

En *La Austríada* de Juan Rufo:

Víase *Ceres* inventando el trigo,
Lleno de espigas el virgíneo manto.

(XX, p. 107 b.)

En la *Vida del Patriarca San Joseph* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Al tiempo cuando con espigas de oro
Va coronada la copiosa *Ceres,*
Dando con su riquísimo tesoro
Al labrador colmados los placeres.

(X, p. 175 b.)

El tema se encuentra también en un pasaje de las *Obras* (Zaragoza, 1629) del Conde de Villamediana, en la *Fábula de Apolo y Dafne:*

Ceres que inunda sin sudor alguno,
Prodigas mieses de su rubio grano,
Sin que hiera la tierra el inportuno
Arado corbo en oficiosa mano.

(pág. 244.)

Soto de Rojas, en los *Rayos del Faetón* (Barcelona, 1639), describe también en una fastuosa octava gongorina el carro de Ceres:

Sobre Gigante carro, el qual rodea
Esquadra alegre de mancenos ciento,
Que si una mano en hoz aguda emplea,
la otra a gajos de oro dá sin cuento:
Campaña rubia, si Estival passea,
Desden de el Sol, solicitud del viento,
Ceres galante, alegre entre fatigas
Coronada con aspera espigas.

(Rayos Meridiano, Oct. 154, p. 338.)

5. de cuyas siempre fértiles espigas
las provincias de Europa son hormigas.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

"Llamaron los antiguos a Sicilia, por la abundancia de trigo que se coge en ella *Horreus Imperii Romani.* Y para significar esto el Poeta, y de la suerte que se socorren della, compara las Provincias de Europa a las hormigas, las quales acudiendo a las

troxes, o graneros, se previenen del sustento necessario para el invierno. Ovid. en la eleg. 8. del lib. I, de Tristib. se acordó desto, quexándose de los malos amigos."

(fol. 348-348 v.)

Salcedo se refiere, y transcribe, el siguiente pasaje de las *Tristes* de Ovidio:

Horreae formicae tendunt ad inania nunquam;
Nullus ad amissas ibit amicus opes.

(Lib. I, Eleg. IX, 9-10.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* nos da del primer verso de este pasaje una lección distinta a la del manuscrito Chacón, seguido por nosotros y que dice así: "*de cuyas fertilíssimas espigas*", en vez de: "*de cuyas siempre fértiles espigas*". El comentario de Pellicer es el siguiente:

"*De cuyas fertilísssimas espigas.* No sólo era fértil Sicilia de espigas, sino que las espigas eran de muchos granos cada una... *Las provincias de Europa son hormigas.* De donde se proveen las Provincias de Europa todas de trigo: alude a lo que de Sicilia dize Estrabón... Las Provincias de Europa dize que son *hormigas* del trigo de Sicilia: alude a la naturaleza de las hormigas, que acuden al verano a las troxas del campo basteciéndose para el invierno."

(Notas 6-7, cols. 125-126.)

El tema aparece ya en *La Eneida* de Virgilio:

Ac velut ingentem formicae farris acervom
cum populant hiemis memores tectoque reponunt,
it nigrum campis agmen praedamque per herbas
convectant calle angusto; pars grandia trudunt
obnixae frumenta umeris, pars agmina cogunt
castigantque moras, opere omnis semita fervet.

(Lib. IV, vs. 402-407.)

En la traducción castellana de Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Qual suelen ir las próvidas hormigas
Quando de trigo un gran montón saquean:
I del desnudo Hivierno temerosas
En su trox cavernosa le athesoran,
Va por los campos un esquadrón negro,
I siguiendo su senda estrecha, llevan
Por entre hierbas la sabrosa presa,
Parte con boca, i hombros estribando
La carga impelen, i el pesado grano,
Parte a las que cargadas van aguijan,
I a las que tardan, con rigor castigan.
Todo el sendero angosto bulle, i hierve
Con obra pressurosa a todas partes.

(Libro quarto, p. 175.)

La idea de esta comparación se encuentra ya insinuada en Apolonio de Rodas, *Argonáuticas,* V, 150 ss., pero el modelo de toda la poesía renacentista es el pasaje de Virgilio.

Ovidio, en las *Metamorfosis,* relatando la transformación de las hormigas en hombres con el nombre de Mirmidones:

Hic nos frugilegas adspeximus agmine longo
Grande onus exiguo formicas ore gerentis
Rugosoque suum seruantes cortice callem.

(Lib. VII, 624-626.)

Que dice así en la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana:

Debajo de ella vi venir arreo
gran número de hormigas, ocupada
cada cual con más carga que a su talle
conviene, y todas siguen una calle.

(Lib. VII, t. I, p. 302.)

Ovidio, en el siguiente pasaje de los *Fastos:*

Vos quoque subjectis, formicae, partito granis:
Post messem praedae copia major erit.

(Lib. I, 667-8.)

Boccaccio, en las *Rime:*

Surge col sol la piccola formica
Nel tempo estivo, e si raguna l'esca,
Di che nel fredd'avverso si nutrica.

(CXII, vs. 9-11.)

Lorenzo de Médicis desarrolla largamente el tema en la *Ballata I pensieri d'Amore,* de sus *Rime:*

Delle caverne antiche
trae la fiamma del sol, fervente e chiara
le picciole formiche:
sagace alcuna e sollecita impara
e dice all'altre ov'ha il parco villano
ascoso, astuto, un monticel di grano:
ond'esce fuor la negra turba avara.
Tutte di mano in mano
vanno e vengon dal monte,
Porton la cara preda e in bocca e in mano:
vanno leggieri e pronte,
e grave e carche ritornon di fòre.

(III, vs. 18-29, t. I, p. 236.)

Es corriente en la poesía española renacentista la aparición de símiles o comparaciones en los que se alude a la laboriosidad de las hormigas. En *La Araucana* de Ercilla (1569):

Como para el invierno se previenen
Las guardosas hormigas avisadas
Que a la abundante troje van y vienen,
Y andan en acarretos ocupadas.
No se impiden, estorban ni detienen,
Dan las vacías el paso a las cargadas...

(VII, p. 30 a.)

En *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

Bien como las solícitas hormigas
Se cargan en las parvas y graneros
Del fruto sustancial de las espigas
Para encerrallo en sus invernaderos...

(XXI, p. 116 a.)

Pero Góngora parece haber seguido con preferencia este pasaje del *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Cuan van los encolmados segadores
A la era con *las fértiles espigas;*
O bien como las próvidas hormigas
Con granos mucho mas que ellas mayores,
Van por carriles negros y senderos
Marchando en escuadrón a sus graneros.

(IV, p. 371 a.)

En la *Vida del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Al tiempo cuando la avarienta hormiga
De los granos hurtados la troj llena...

(X, p. 175 b.)

Soto de Rojas, en la Egloga III del *Desengaño de Amor en Rimas* (Madrid, 1623):

Y también si quisieres
mientras la hormiga entre la tierra escarva
ladrón con llena trox de agena parva,
verás la rubia Ceres,
que entre sus risas te dará placeres.

(p. 179, vs. 29-33.)

Imitado por el Conde de Villamediana en la *Fábula de Faetón (Obras,* Zaragoza, 1629):

De la Madre comun recoge el fruto
Premio final de providas fatigas,
En arida sazon cobrando astuto
El rubio honor de fertiles espigas;
De Ceres atesora el gran tributo
En rica parva, donde las Hormigas
Robo cometen providente al grano,
Que avaro Agricultor impugan en vano.

(pág. 190.)

OCTAVA XIX

A Pales su viciosa cumbre debe
lo que a Ceres, y aun más, su vega llana;
pues si en la una granos de oro llueve,
copos nieva en la otra mil de lana.
De cuantos siegan oro, esquilan nieve,
o en pipas guardan la exprimida grana,
bien sea religión, bien amor sea,
deidad, aunque sin templo, es Galatea.

(vs. 145-152.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Quedó escrita la fertilidad de Sicilia, en viñas, en frutos, y sembrados, en vino, fruta, y trigo. Agora trata de lo abundante, que es de ganados: pues dize, que siendo tantas sus miesses, aun son mas sus rebaños. Passa luego a dezir que los pastores, ora segassen los campos. ora esquilassen las ouejas, por deuocion, o por amor, acudian con las primicias a Galatea, como deidad" (col. 138).

SALCEDO CORONEL, en el *Polifemo comentado:*

"A lo copioso de vino, frutas, y trigo, añade el Poeta la abundancia de ganados de Sicilia" (fol. 348 v.).

NOTAS

1. **A Pales su viciosa cumbre debe**
lo que a Ceres, y aún más su vega llama.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

> "*A Pales.*—Esta fué Diosa de los pastores y pastos. Y assí la invoca Ovid. lib. 4. Fastor.
>
> *Alma Pales faueas pastoria sacra canenti.*
>
> Muchos la llaman Vesta, otros madre de los Dioses: a la qual por el parto y sucesso de las ovejas, se sacrificavan leche, sin otra víctima, esparciéndola en sus aras...—*Su viciosa cumbre deve.*—La cumbre abundante de Sicilia deve a la Diosa Pales. *Lo que a Ceres, y aun más su vega llana.*—Lo que su vega llana a Ceres, y aún más. Dize luego la causa metafóricamente."
>
> (fols. 348 v.-349.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica, refiriéndose a los dos versos de este pasaje:

> "Tanto ganado ay en los montes, y más que trigo en los campos. Ha hablado antes de Baco en las viñas, de Pomona en los huertos, de Ceres en los campos, dize agora de *Pales* en los montes. Es *Pales* diosa de los pastores... D. L. llama *viciosa cumbre* por fértil... porque según Ciccerón *li. 2. de Orat.* en la mucha fertilidad ay vicio."
>
> (Nota 1, cols. 138-139.)

La emulación planteada por Góngora en este pasaje entre Pales, diosa de los rebaños, y Ceres, diosa de la fertilidad y de las mieses, parece inspirada en los siguientes versos de Camoens en *Os Lusiadas* (Lisboa, 1572), donde no sólo se contrapone Cloris a Pomona, sino también las aves que vuelan por el aire a los animales que pueblan el llano:

> Bem se enxerga nos pomos e boninas
> Que competia Cloris con Pomona,
> Pois se as aves no ar cantando voam,
> *Alegres animais o chão povoam.*
>
> (IX, 62.)

Aventuro como mera hipótesis la posibilidad de que la alusión de Camoens a los animales que pueblan el llano sugiriese a Góngora la alusión a la *vega llana* cubierta por los dones de Ceres, mientras que el ganado de Pales pasaba a las *viciosas cumbres* de la isla. En relidad, Góngora podía también tener presente el siguiente pasaje de la Egloga II de las *Rhythmas* (Lisboa, 1595) de Camoens:

Mostrava a flava *Ceres* pelas eiras
Das brancas sementeiras ledo fruto,
Pagando seu tributo aos lavradores;
E enchia aos pastores todo o prado
Pales, do manso gado guardadora.

(pág. 27, 1-5.)

Pero me parece mucho más probable el influjo del primer modelo por cuanto en el verso gongorino *A Pales su viciosa cumbre debe* aparece una evidente reminiscencia de unos versos de *Os Lusiadas,* procedentes del mismo canto consagrado a la descripción de la Isla de Venus, y de una octava muy próxima a la que hemos citado primero:

Claras fontes e limpidas manavan
Do cume que a verdura tem viçosa.

(IX, 54.)

El cultismo *viçosa* es muy frecuente en Camoens, de quien probablemente lo tomó Góngora, en el pasaje citado. Véanse otros ejemplos de sus *Rhythmas:*

Todas estas angélicas donzelas
Pelo viçoso monte alegres iam.

(Egl. VII, p. 96, 13-14.)

Y también:

Ao romper de alva anda a névoa cega
Sobre os montes da Arrábida viçosos.

(Egl. VIII, p. 118, 4-5.)

Aunque no figura en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), el cultismo *vicioso,* en el sentido de "fértil", "abundante", es muy co-

rriente en la poesía castellana del siglo XVI. Aparece ya en la traducción castellana de *La Eneida* de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557) muy libre respecto al texto latino:

Secávanse los prados más *viciosos,*
Hambre las mustias miesses anunciavan.

(Lib. III, p. 113.)

También aparece en la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

Ni tantas variedades de colores,
Como en aquel jardín *vicioso* había.

(XXVI, p. 101 a.)

Mira a Sicilia fértil y abundosa,
A Cerdeña y a Córcega de frente,
Y en la costa de Italia la *viciosa*... .

(XXVII, p. 102 b.)

Donde el claro Gualebo, manso rio
Después que sus *viciosos* campos riega.

(XX, p. 77 b.)

Y sobre todo en este pasaje de una octava de la primera parte de *La Araucana* (1569) que Góngora ha imitado en los versos 165 y 170:

Mirad los campos fértiles, *viciosos*.
Que os tienen su tributo aparejado.

(VII, p. 28 b.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

Al mundo ya mostrava su luzero
La diosa, que crueldades no consiente,
Y a su *viciosa* Cypro se abaxava...

(Canto VII, f. 122 v.)

En el mismo poema de Barahona:

El Rey de Canara, que assiento tiene
En la *viciosa* Visnaguer venia...

(Canto VIII, f. 165.)

En la traducción de la epístola de Safo a Faón de las *Heroidas* de Ovidio por Diego Mexía, publicada en el *Parnaso Antártico* (Sevilla, 1608):

Alrededor la tierra está *viciosa,*
Aquí está el lirio y el jazmin preciado,
Allí el clavel y la purpúrea rosa.

(Epístola última, p. 378.)

Lope de Vega, en uno de los sonetos de las *Rimas* (Madrid, 1602):

campo sin fruto y con *viciosas* flores.

(Son. 66, p. 47.)

Diego Hurtado de Mendoza, en la Carta VI, *Del convento de Alcántara,* de la edición de sus *Obras* (Madrid, 1610), muy anterior como hemos dicho a la fecha de impresión:

Si hay alguna yerba verde
Su naturaleza trueca,
No es nacida cuando es seca,
O de *viciosa* se pierde.

(pág. 309.)

Y en una de sus poesías burlescas, *A una Señora que le envió una cana:*

... A tan *vicioso* lugar
Que tan presto ha florecido?

(pág. 477.)

El pasaje gongorino es recordado por el Conde de Villamediana en la *Fábula de Faetón (Obras,* 1629):

Las que Ceres cubrio *viciosas cumbres*
Con el de espigas inundante llano
Hasta las eminentes pesadumbres,
Que suplicios ostentan de tu mano.

(pág. 221.)

Góngora alude reiteradamente a los dones de Pales. En la Soledad primera (1613):

Oh bienaventurado,
albergue a cualquier hora
Templo de *Pales,* alquería de Flora.
(Sol. I, 94-96.)

Y también en el *Panegírico al duque de Lerma* (1617):

de los campos apenas contenido
que templo son bucólico de *Pales.*
(vs. 198-199.)

2. pues si en la una granos de oro llueve.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe:

"Pues si en la vega llueve Ceres granos de oro; esto es, fertiliza la vega con espigas, cuyos granos parecen de oro."
(fol. 349.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

"Que si en la vega ay fértil cosecha de trigo. Dize llover *granos de oro* por la abundancia, y por el color. Esta frase de llover es vulgar... D. L. Soledad I, dixo *Ni a la pluvia luciente de oro fino,* aludiendo a la lluvia de oro de Iupiter a Danae...; de la cosecha fecunda también D. L.

—Y de un rubio mar de espigas
Inunde liberal la tierra dura."
(Nota 2, cols. 139-140.)

La construcción parece inspirada y recuerda lejanamente este pasaje del *Orlando* de Ariosto:

Simil bataglia fa la mosca audace
Contra il mastin nel polveroso Agosto,
O nel mese dinanzi o nel seguace,
L'uno di spiche e l'altro pien di mosto.
(X, 105.)

Este pasaje de Ariosto inspira unos versos de Camoens en *Os Lusiadas:*

Era no seco tempo, que nas eiras
Ceres o fructo deixa aos lavradores:
Entra em Astrea o sol, no mes de Agosto;
Baco das uvas tira o doce mosto.
(IV, 27.)

Perífrasis como "el fruto de Ceres" o "los granos de Ceres" son muy corrientes para designar el trigo. Véase un ejemplo de Valdivielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607):

Vienen los años de colmado fruto,
Y de Ceres los granos, guarda y cierra.
(V, p. 159 a.)

El giro estilístico que introduce el verso que estudiamos *pues si...* presenta una reminiscencia de Camoens en *Os Lusiadas.* En estos versos de la descripción de la isla de Venus que Góngora ha tenido presente más de una vez:

Pois se as aves no ar cantando voam,
Alegres animais o chão povoam.
(IX, 62.)

En cuanto a la metáfora gongorina *granos de oro* para designar el trigo, baste citar el precedente de un poeta tan familiar a Góngora como Valdivielso en la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607), en un pasaje en el que enumera los dones de la tierra:

El trigo de oro y el licor que cría
La vid, que a tantos ha quitado el seso.
(III, p. 147 b.)

Y este otro pasaje del soneto de Francisco de Medrano *Al sepulcro de don Rodrigo de Castro, cardenal y arzobispo de Sevilla,* publicado en sus *Diversas Rimas* (Palermo, 1617), pero anterior a 1607:

Los astros, influyendo en ti amorosos,
Te ofrendarán por trigo *granos de oro,*
Neptuno perlas, y guirnaldas Ceres.
(Son. XVII, p. 348 b.)

3. **copos nieva en la otra mil de lana.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado:*

"Pales nieva mil copos de lana en la cumbre; esto es, comunica a la cumbre copiosamente el ganado. Llamamos copos a la nieve que cae, por la semejança que tiene con la lana, cuyos mechones se llaman copos. David en el Ps. 147, lo comprueva assí *Qui dat nivem sicut lanam.* Mil copos dixo, tomando el numero finito por el infinito."

(fol. 349.)

Pedro Díaz de Ribas, en sus *Discursos Apologéticos,* escribe:

"Galanas metaphoras. Nota que Marcial, li. 4, Epig. al contrario llamó a la nieve: *Tacitarum vellus aquarum.*"

(fol. 192 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* comenta:

"En los montes ay mayor abundacia de ganados. Clara está la metáfora, el *nevar* por la blancura, los *copos* por los vellones, y por lo mucho... *Lanas volantes* llamó Aristófanes a las nubes *in Nephel...* No es mucho dixesse D. L. a los vellones *copos de nieve,* quando Marcial lib. 4. ep. 3. dixo al agua *vellon, Aspice quam densum tacitarum vellus aquarum:* y Eustacio... Llamaron a la nieve agua hecha lana... Pero todos (assí lo confiessa Eustacio) lo tomaron del Real Profeta Psalm. 147: *Qui dat nivem sicut lanam,* porque los Griegos la llaman... *Aqua lanata...* Es frequente el numero de *mil* en los ganados. Virgilio ecl. 2. *Mille meae siculis errant in montibus agnae...* Ninguna fórmula antigua de hablar se le escondió a D. L. y assí puso el número de *mil* para denotar la abundacia. Y nótese quan ajustadamente repartió la lluvia a los campos en el trigo, a los montes la nieve en la lana, por llover en el llano siempre, y nevar siempre en los montes... Repartió los sembrados en los campos, los ganados en los montes."

(Nota 3, cols. 140-142.)

Además de las asociaciones sugeridas certeramente por Salcedo y

Díaz de Ribas, es preciso tener en cuenta que Ovidio, en los *Fastos*, alude a la lana como uno de los dones de Pales:

Lanaque proveniat nullas laesura puellas,
Mollis, et ad teneras quamlibet apta manus.
(Lib. IV, 773-774.)

Valdivielso, en el pasaje ya citado de la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* (Toledo, 1607), alude a la lana después del vino y el trigo, como uno de los dones de la tierra:

Danle las nubes en su *lluvia* fría
El blando lino y el aceite grueso,
El trigo de oro y el licor que cría
La vid, que a tantos ha quitado el seso...
La oveja le da lana, y dale seda
El que hace cárcel donde muerto queda.
(III, p. 147 b.)

Diríase que de la sugerencia de este pasaje Góngora ha extraído la idea de "llover granos de oro" y la alusión a la lana que ha recreado suntuosamente partiendo de la imagen bíblica ya citada por los comentaristas. En Valdivielso, es la lluvia que cae de las nubes la que engendra el trigo de oro. En Góngora, es la diosa Ceres la que llueve granos de oro sobre la vega llana de Sicilia. En cuanto a la bellísima metáfora *copos nieva la otra mil de lana,* no es más que una audaz retorsión barroca de la imagen bíblica *Qui dat nivem sicut lanam,* cuyos términos ha invertido el poeta. Ya no se trata en el verso gongorino de nieve tan espesa como copos de lana, sino de vellones de lana tan blancos y numerosos como los copos de nieve. Como es lógico, Góngora pondera hiperbólicamente la riqueza de los rebaños de cabras y ovejas que vagaban por los montes de Sicilia.

4. De cuantos siegan oro, esquilan nieve.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado:*

"*De quantos siegan oro.*—Continua las metáforas. Dize, que de todos los que siegan oro; esto es, de todos los segadores.—*esquilan*

nieve.—De los que esquilan nieve; esto es, de quantos pastores trasquilan las ovejas. Esquilar se dixo del verbo Griego, *Schilleo, vello;* porque antiguamente antes de hallar el uso de las tixeras, les pelavan la lana en el tiempo que el mismo ganado la despide de su natural, y *a vellendo,* se dixo vellón la que se les quitava."

(fol. 349 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

"*De quantos siegan oro.*—Buelve a hazer relación de los segadores, ganaderos, y vendimiadores, que corresponden a Ceres, Pales, y Baco; a las miesses, los ganados, y las viñas: al trigo, a la lana, al vino. *Esquilan nieve.* Cortan los vellones a las ovejas: explícase en la Soledad I:

—*Quantos la tisera*
Vellones les desnuda.

Esquilar es la tonsura que se hace a ciertos plaços del año a los ganados."

(Notas 4-5, col. 142.)

El sentido evidente del pasaje es el siguiente:

"De cuantos segadores siegan espigas de oro, y de cuantos pastores esquilan lana blanca como la nieve..."

La construcción estilística de este verso es muy propia de las síntesis enumerativas, y es muy corriente en la poesía española de los siglos XVI y XVII. Lo encontramos ya en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Cuãnto camina y repta por la tierra,
Cuanto sustenta el aire en fe del vuelo,
Cuanto produce el fértil rico suelo
En soto, en valle, en monte, en llano, en sierra;
Cuanto sostiene, influye, *cuanto* encierra
Ese convexo y cóncavo del cielo,
Tanto se enfrena, para y tiene a raya
Por ver esta reseña de la playa.

(IX, p. 396 b.)

En la canción *El gigante a Crisalda,* en el episodio polifémico de *La Arcadia* de Lope (Madrid, 1598):

> *y cuanto* el mar, el aire, el suelo encierra,
> si me quieres ofrezco a tu belleza.
>
> (Lib. I, p. 57.)

Aparece en el romance *A la Creación del Mundo,* publicado en las *Rimas* (Sevilla, 1604) de Lope de Vega:

> En fin, *cuantas* visten plumas
> al claro viento descogen
> las alas, y en ramo o peña
> duermen, anidan y ponen.
>
> (pág. 115.)

> En fin, *cuantos* por el campo
> mugen, saltan, ladran, corren,
> relinchan, rugen y gruñen,
> balan, silban, pace, roen.
>
> (pág. 116.)

> y todos *cuantos* traspone
> rústica mano, y que rinden
> dulce fruta a sus sazones.
>
> (pág. 117.)

El eslabón intermedio aparece en la misma poesía gongorina, en el romance *De la Marquesa de Ayamonte y su hija,* escrito en 1607:

> Aras son devotas suyas
> *cuantos* en barquillos pobres
> o las redes o los remos
> en el Océano esconden.
> *Cuanto* el campo a los monteros
> y el mar, da, a los pescadores,
> sacrificio es de su fe,
> y fe de sus corazones.
>
> (57, p. 144.)

El Obispo Valbuena, en el *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile* (Madrid, 1608):

Cuantos peces el mar, el cielo estrellas,
Aves el viento y los collados flores...

(Egl. III, p. 70.)

5. **o en pipas guardan la exprimida grana.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Y assí mismo de todos los que guardan en las pipas el exprimido mosto. Imitó a Propert. en la elegía 17. libro tercero:

Dummodo purpureo spument mihi dolia musto,
Et noua pressantes inquinet uua pedes.

[Lib. II, Eleg. XVII, 17-18.]

Por el vino desta color entiende nuestro Poeta todos los demás, usurpando la especie por el género."

(fol. 349 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

"*O en pipas guardan la exprimida grana.* Encierran en las bodegas el vino: imitación de Plinio, que la llama, *Sanguinem uvae, purpuram potabilem, cruentum liquorem, violentum nectar. Exprimida* es pisada en el lagar, o apurada en el *torcular.*"

(Nota 6, col. 142.)

Una alusión idéntica aparece en el *Remedium Amoris* de Ovidio:

Temporibus certis maturam rusticus uuam
Colligit, et nudo sub pede musta fluunt.

(vs. 189-190.)

Además de esta fuente clásica y de los versos de Propercio arriba transcritos, Góngora podía encontrar precedentes del mismo tipo en la

poesía española. El más próximo que hemos podido encontrar aparece en el siguiente pasaje de la *Vida y muerte del Patriarca San Joseph* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Al rico otoño, rubio y colorado,
Que vierte frutas de su opimo seno,
Y de racimos dulces coronado
Exprime el fruto de dulzuras lleno.

(XVI, p. 202 a.)

6. **bien sea religión, bien amor sea.**—Salcedo Coronel explica en el *Polifemo comentado*:

"De todos estos, o sea por religión, o por amor, es Galatea Deidad aunque sin templo."

(fol. 349 v.)

Y Pellicer nos dice:

"O enamorados, o devotos, ya queda dicho en la *estanzia treze*."

(Nota 7, cols. 142-143.)

En este verso es perceptible una reminiscencia formal del siguiente pasaje del *Romance Segundo* de don Luis Carrillo, publicado en sus *Obras* (Madrid, 1611):

Y con tal *religión sea*,
que cuente eterna en tus ojos
más siglos que Néstor años,
más años que el mar escollos.

(pág. 32.)

Góngora usa aquí el cultismo *religión* como *Religio,* en el sentido latino, "culto que se tributa a una divinidad", es decir, "devoción" o "adoración", uso que había adoptado ya Carrillo.

Véase en *La Eneida* de Virgilio:

Iam tum *religio* pauidos terrebat agrestis
dira loci, iam tum siluam saxumque tremebant.

(Lib. VIII, vs. 349-350.)

En la versión de Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

Bien que aún entonces cierta reverente,
I sacra *religión* del lugar santo
Turbava los medrosos labradores.

(Lib. VIII, p. 475.)

Y en este otro pasaje de *La Eneida:*

Est ingens gelidum lucus prope Caeritis amnem,
religione patrum late sacer.

(Lib. VIII, vs.597-8.)

En la versión de Hernández de Velasco:

Cerca del rio elado de Agilina
Está un gran bosque sacro, i venerable
Por vieja *religión,* i culto antiguo,
Con que le honraron siempre los mayores.

(Lib. VIII, p. 509.)

7. **deidad, aunque sin templo, es Galatea.**—Salcedo Coronel advierte al comentar este pasaje:

"No ay memoria en los antiguos Poetas, ni Historiadores, que huviessen constituído templo a Galatea, y assí lo advirtió cuerdamente nuestro Poeta. Templo es el lugar consagrado a Dios."

(fol. 349 v.)

Esta afirmación fué refutada enérgicamente por Pellicer, cuya vasta erudición le inducía siempre a inoportunas digresiones:

"*Deidad, aunque sin templo, es Galatea.* La adoran por deidad, aunque no tiene consagrado templo. Dezir que Galatea no tuvo templo, ni huvo memoria de que le tuviesse en los Poetas o historiadores antiguos, es no averlos visto a todos, y contentarse con algunos, sin aver ahondado en la erudición: y assí al que lo dixere, le cito al tribunal de Luciano, que aunque Griego, está

traducido en Latin, y dize en el *libro 2.* de la *Historia verdadera* assi del templo de Galatea. *In media insula templum Galathea Nereidi sacrum extructum erat, ut inscriptio declarabat.*"

(Nota 8, col. 143.)

Esta divinización de la amada, y la alusión al templo en que se le adora, parece ser una reminiscencia de Luis Carrillo en el *Romance Cuarto* de sus *Obras* (Madrid, 1611):

Adoro una bella ingrata,
ídolo de mi memoria
a cuyo templo consagro
el fruto de mis congojas.

(pág. 37.)

Pero en realidad Góngora, en este pasaje, recuerda sus propios versos en el romance *De la Marquesa de Ayamonte y su hija,* escrito en 1607:

deidades ambas divinas
veneradas en los bosques
en tantos templos de Amor
cuantos son los cazadores.

(57, p. 144.)

OCTAVA XX

Sin aras no: que el margen donde para
del espumoso mar su pie ligero,
al labrador de sus primicias ara,
de sus esquilmos es al ganadero;
de la copia a la tierra poco avara
el cuerno vierte el hortelano entero
sobre la mimbre que tejió prolija,
si artificiosa no, su honesta hija.

(vs. 153-160.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"No cessa la reuerencia de los Sicilianos, porque le falte a Galatea Templo, que el lugar mismo donde ponia las plantas, seruia de ara, a quien daua culto el labrador con sus primicias, el ganadero con sus diezmos, y el hortelano con sus frutas" (col. 143).

NOTAS

1. **Sin aras no; que al margen donde para**
del espumoso mar su pie ligero
al labrador de sus primicias ara,
de sus esquilmos es al ganadero.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Pero aunque Galatea es deidad sin Templo, no sin aras... Porque el margen del espumoso mar donde para su pie ligero:

esto es, qualquier parte de la ribera del mar donde para Galatea... es ara adonde el labrador ofrece sus primicias, y el ganadero sus esquilmos. Iosepho Scalig.[ero] sobre aquel verso de Ausonio *Desertus vacuis, solisque exerceor aris.* Escrive, que en los Escritores significa ara los extremos de la tierra, que baña el agua... Ara llamaron también donde se hazía el sacrificio a los Dioses, oy se dize assí en nuestra sagrada Religión aquella piedra blanca que se pone en el Altar donde se celebra el soberano sacrificio de la Missa. Válese pues nuestro Poeta deste equívoco felicíssimamente, significando en una misma palabra el lugar donde assistía Galatea, y el culto que devía a los pastores y labradores de Sicilia. Primicias, es lo que se ófrece a Dios de los primeros frutos, esquilmos, la ganancia y provecho que se saca de la leche de las ovejas, y cabras, la etymología deste nombre verás en el *Tesoro de la Lengua Castellana.*"

(fols. 350-350 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* explica:

"La margen del mar espumoso, donde ponía el pie Galatea, era ara, donde la davan culto. Fué siempre señal de veneración adorar los lugares, donde las personas sagradas assistieron: testigo David Psalmo 131. *Et adoraverunt locum, ubi steterunt pedes eius,* que es lo mismo que de Galatea poéticamente dize D. L. que los Trinacrios acudían con sus dones al lugar que pisava Galatea, sirviéndole no solo de *ara,* sino de peana, o *pulvinar* aquel sitio, donde recibía los manojos de espigas, las ofrendas del vino del labrador, y viñadero, los corderos y reses del pastor, las frutas y legumbres del hortelano. En la erudición *margen* y *ara* son una cosa misma, que viene no mal a la frase de D. L... Si ya no es que entendemos estas *aras* por los escollos donde Galatea subía, que esto significa *ara* en Lucano... *Al labrador de sus primicias ara.* El *margen,* donde Galatea parava, era *ara,* donde el labrador acudía con sus primicias... *De sus esquilmos es al ganadero.* Ofrecia los *esquilmos* el ganadero en aquella *ara.* Eran los *esquilmos* de leche, queso, y manteca, vino, azeite."

(Notas 2-4, cols. 144-157.)

Inicialmente, la idea procede de las *Bucólicas* de Virgilio, en la Egloga V:

Ut Baccho Cererique, tibi sic vota quotannis
Agricolae facient: damnabis tu quoque votis.

(Egl. V, 79-80.)

En la versión de Fray Luis de León:

Como a Ceres y a Baco a ti ofreciendo
irán sus sacrificios los pastores,
y sus promesas les irás cumpliendo.

(Egl. V, 142-3, t. I, p. 306.)

En la poesía castellana, el tema aparece por vez primera en la invocación a Diana de la Egloga I de Garcilaso *(Obras,* 1543):

... que su reposo
era seguir tu oficio, persiguiendo
las fieras por los montes, *y ofreciendo*
a tus sagradas aras los despojos.

(Egl. I, 388-391.)

Fernando de Herrera, en una canción de las *Rimas Inéditas* de 1578:

Vos, a quien el ardiente pecho mío
en vuestras *aras* se consagra puesto.

(Canción V, vs. 14-15, p. 114.)

En estos versos, Góngora refunde un pasaje de su propio romance *De la Marquesa de Ayamonte y su hija:*

Aras son devotas suyas
cuantos en barquillos pobres
o las redes o los remos
en el Océano esconde.
Cuanto el campo a los monteros
y el mar, da, a los pescadores,
sacrificios es de su fe,
y fe de sus corazones.

(57, p. 144.)

2. **de la copia a la tierra poco avara**
el cuerno vierte el hortelano entero.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"También para ofrecer a Galatea vierte el hortelano el cuerno entero de la copia poco avara a Sicilia. Este lugar tomó de

Horat... Fingieron los Poetas, que contendiendo el rio Acheloo con Hércules, y transformándose en un toro, le quitó Hércules un cuerno, el qual dió a las Náyades, las quales le llenaron de todas las frutas, y por la abundancia le llamaron Cornucopia. Lee a Ovidio lib. 9. Metamor. Otros cuentan esta fábula diferentemente. Dixeron, que Amaltea era una cabra, con cuya leche, ministrándola las Ninfas, se crió Júpiter, y que aviendo quebrado la cabra el cuerno que tenía grandíssimo en un árbol, una Ninfa le tomó, y llenándolo de varias frutas y flores, le llevó a Iúpiter, que agradecido del beneficio, siendo ya grande le restituyó a la Ninfa, cuya era la cabra, con tal virtud, que qualquiera cosa que apeteciessen saliesse luego del cuerno."

(fol. 350 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* nos dice:

"Ofrecía el hortelano a Galatea grande abundancia de frutas: y para significar D. L. que era mucha la ofrenda, se vale de la locución de *Cornucopia,* que es el *cuerno de Amaltea* por translación. Cuentan distintamente esta fábula... Unos dizen que Hércules le quitó el cuerno a Acheloo, y le presentó a las Náyades, a que ellas agradecidas le llenaron de frutas: otros, que Amaltea era la cabra que crió a Iúpiter, cuyo cuerno aviéndosele quebrado un árbol. Iúpiter le dió grandes virtudes. Algunos sintieron que Amaltea fué una cabra, que cavando con el cuerno la tierra, descubrió un tesoro con que enriquezió a su dueño, de donde començó a usurparse el cuerno de Amaltea para significar las riquezas y abundancia."

(Nota 5, col. 158.)

Sebastián de Covarrubias, en el *Tesoro de la lengua castellana* (Madrid, 1611), nos da ya noticia de que la expresión "el cuerno de la copia" era de uso vulgar en España en el siglo XVII: "El cuerno de la copia; el mesmo que de la Amaltea" (p. 355 a.). Y en la voz *Amalthea* escribe: "De los cuernos desta cabra dizen distilar del uno ambrosía, y del otro néctar, comida y bevida de los dioses, y aver dado ocasión al proverbio *copias cornu,* el cuerno de la abundancia" (p. 109 a). Tradicionalmente se entiende por cuerno de la copia o cornucopia el cuerno de la abundancia lleno de frutos.

Salcedo Coronel y Pellicer señalan como fuente de este pasaje los versos famosos de Horacio:

Aurea fruges
Italiae pleno diffudit *copia cornu.*
(Lib. I, Epíst. XII, 28-29.)

Pero, dejando aparte la enorme difusión del tema ya convertido en tópico, Góngora podía también tener presente el siguiente pasaje de la Oda XVII de Horacio:

Hic tibi *copia*
Manabit ad plenum benigno
Ruris honorum opulenta *cornu.*
(Lib. I, XVII, s. 14-16.)

El Licenciado Bartolomé Martínez tradujo en los siguientes versos esta misma oda horaciana en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa (Valladolid, 1605):

De aquí *la copia* gozarás colmada;
Que aquí derrama *el cuerno.*
Benignamente flor y fruto tierno.
(Lib. I, 85, p. 103.)

La fábula de Amaltea y del cuerno de la abundancia es relatada por Ovidio en las *Metamorfosis,* libro IX. Es preciso retener estos versos:

Naides hoc pomis et odoro flore repletum
Sacrarunt, diuesque meo *Bona Copia cornu est.*
(Lib. IX, 87-88.)

Que dicen así en la versión clásica de Pedro Sánchez de Viana, donde aparecen muy simplificados:

Las Náyades presentes se hallaron,
haciendo sentimiento de que vieron
el *cuerno* derribado, que tomaron
y de olorosas flores le hinchieron.
Manzanas y otras frutas que cortaron,
unánimes en nombre le ofrecieron
de todas, y la ofrenda no fué chica;
la *Copia* está con él contenta y rica.
(Lib. IX, t. II, p. 10.)

Séneca, en la tragedia *Medea,* atribuye a la Paz el cuerno de la abundancia:

quae dat belligeris foedera gentibus
et *cornu* retinet diuite *copiam.*

(vs. 64-65.)

En el *Orlando furioso* de Ariosto, aparece ya la alusión al cuerno de la abundancia en sentido metafórico, en estos dos pasajes:

Ed alla mensa, ove *la Copia* fuse
Il corno, l'onorò come suo dono.

(Canto XXV, 80.)

Non entra quivi disagio ne inopia,
Ma vi sta ognor *col corno pien la Copia.*

(VI, 73.)

El tema aparece también en Garcilaso *(Obras,* Barcelona, 1543):

a doquiera que miro me parece
que derrama la copia todo el cuerno.

(Egl. III, vs. 341-42.)

En la Egloga III de Barahona de Soto, publicada en la segunda parte de las *Flores de poetas ilustres* (1611):

La copia el fértil cuerno
con variedad de flores
al suelo le esparció y al aire olores.

(Lib. I, VII, p. 80.)

En la *Descripción de la Abadía* de Lope de Vega, publicada en las *Rimas* (Sevilla, 1604):

Entre murtas iguales vertió Flora
gran parte de *la copia de Amaltea.*

(pág. 104.)

En *El Isidro* de Lope de Vega (Madrid, 1599):

vertiera *el cuerno Amaltea*
de la abundancia, cogiendo
cuanto la *copia* desea.

(Canto VI, p. 50.)

Aparece también, repetidamente, en la *Vida del Patriarca San Josef* de Valdivielso (Toledo, 1607):

Sale Vertumno que colmar desea
el cuerno de la copia de Amaltea.

(X, 176.)

Y de Aquello, que a Deyanira adora
Pide *la copia fértil a Amaltea.*

(V, p. 155 a.)

Y el cuerno de la copia de Amaltea
La tierra helada ilustra y hermosea.

(VII, p. 163 b.)

En la Elegía de don Luis Gaitán de Ayala, en la *Segunda parte de las Flores de Poetas Ilustres* de Juan Antonio Calderón (Sevilla, 1611):

De en todo tiempo es un abril eterno,
De el sano temple infunde un mero brío,
Do derrama la copia todo el cuerno.

(Canto 117, p. 189.)

En el Soneto XII, *Las estaciones,* de don Juan de Jáuregui:

Vierte alegre la *copia* en que atesora
Bienes la primavera, da colores
Al campo y esperanza a los pastores
Del premio de su fe la bella Flora.

(pág. 393 b.)

En el *Orfeo en lengua castellana* de Juan Pérez de Montalbán:

con las fertiles *copias de Amaltea*
le vinieron a ver Pomona y Flora.

(Canto I, vs. 2-3, p. 26.)

Y en las *Soledades* del propio Góngora:

orladas sus orillas de frutales
quiere *la Copia que su cuerno sea,*
si al animal armaron de Amaltea
diáfanos cristales.

(I, vs. 202-205.)

3. sobre la mimbre que tejió prolija
si artificiosa no, su honesta hija.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Sobre la mimbre, esto es, sobre el canastillo de mimbre, que prolixamente, sino artificiosa, texió su honesta hija."

(fols. 350 v.-351.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

"*Sobre la mimbre.* Sobre el canastillo de mimbres, o açafate puso D. L. misteriosamente mimbres, porque en tales salvillas se ofrecían las primicias: assí Iosepho Escaligero *Diatrib. de decimis in lege Dei: Sed primitiae de spicis, uvis, & oleis dumtaxat offerebantur in corbę.* Este es un canastillo de mimbres: assí Prisciano *lib. 2. Gramm. Corbis est vas viminibus contextum... Si artificiosa no, su honesta hija.* Los hortelanos que tienen hijas donzellas, siempre las aplican al exercicio honesto de texer cestillas, y canastas para vender."

(Notas 6-8, col. 159.)

Este postrer comentario de Pellicer, formulado con la cómica gravedad que le caracteriza, no impide que sea efectivamente cierto que Góngora alude a las cestillas de mimbres propias de pastoras y serranas, en la novela pastoril y en la poesía bucólica. Covarrubias, en el *Tesoro* (Madrid, 1611), escribe a propósito de la palabra *cesta:*

"Es un vaso de mimbres texidas unas con otras, y quando es grande y hondo le llamamos cesto; en estos se trae la fruta, y en los que llaman de vendimiar, las uvas; son grandes."

(pág. 412 b.)

Ovidio, en los *Fastos,* aludiendo a las ninfas:

> Haec implet lento *calathos e vimine textos:*
> Haec gremium, laxos degravat illa sinus.
>
> (Lib. IV, 435-436.)

Hurtado de Mendoza, en la *Fábula de Adonis:*

> Ceñían el lugar tan apretados
> Como *tejida mimbre* o tela prima.
>
> (pág. 244.)

Barahona de Soto, en la Egloga V:

> Suelta *el cestillo* que mi dulce Lida
> *Con sus hermosas manos ha tejido.*
>
> (Egl. V, p. 830.)

4. **artificiosa.**—Registrado ya en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), el cultismo *artificioso* es de uso corriente en la poesía renacentista a partir de Garcilaso, que lo utiliza tres veces en la totalidad de sus *Obras* (Barcelona, 1543):

> En fin, en esta tela *artificiosa.*
>
> (Egl. III, v. 249.)

> y van *artificiosos* esmaltando.
>
> (Egl. III, v. 325.)

> por manos de Vulcano *artificiosas.*
>
> (Soneto XVI, v. 8.)

Aparece también en *Los siete libros de la Diana* de Montemayor (Valencia, 1559):

> ... por encima de *artificiosos* arcos...
>
> (Lib. IV, p. 367 a.)

En la *Floresta de Varias Poesías* de Diego Ramírez Pagán (Valencia, 1562), por imitación directa de Garcilaso en el último verso citado:

> las manos de Vulcano *artificiosas.*
> (Eleg. I, t. I, p. 45.)

En la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

> Por mano *artificiosa* de platero.
> (X, p. 40 b.)

En *La Austriada* de Juan Rufo (Madrid, 1584):

> O el otro cuya mano *artificiosa.*
> (XXI, p. 111 b.)

En *La Galatea* de Cervantes (Alcalá, 1585):

> que de una y otra lengua *artificiosa.*
> (Lib. VI, p. 215, v. 3.)

En la *Primera parte de la Angélica* de Barahona de Soto (Granada, 1586):

> De mano *artificiosa* y los metales...
> (III, fol. 40 v.)

En *La Arcadia* de Lope de Vega (Madrid, 1598):

> ... de *artificiosas* colores...
> (Lib. II, p. 88.)

OCTAVA XXI

Arde la juventud, y los arados
peinan las tierras que surcaron antes,
mal conducidos, cuando no arrastrados,
de tardos bueyes cual su dueño errantes;
sin pastor que los silbe, los ganados
los crujidos ignoran resonantes
de las hondas, si en vez del pastor pobre
el Céfiro no silba, o cruje el robre.

(vs. 161-168.)

Explicación de PELLICER en las *Lecciones Solemnes:*

"Dixo arriba D. L. las acciones de los que venerauan por Religion a Galatea, dize agora los que la adorauan por amor. Vna de las señales del amor es el ardor del pecho, por esso dize que *arde la juuentud:* arden los mancebos de Sicilia, aman, adoran, solicitan. Otra muestra del amor, es el descuido en las acciones, solo atentos a lo que aman · bien lo declara D. L. diziendo que passan ligeramente con los arados por las tierras, que antes auia rompido la reja: O quando despues de arado el herial, o la haza, bueluen con la *Occa* a allanar los surcos; los jouenes de Sicilia embeuecidos en el amor de Galatea, desatienden la yunta de los bueyes, dexandolos ir a su arbitrio errando como su dueño. Lo mismo que al labrador, le sucede al ganadero, porque si aquel

no atiende a la guia de sus bueyes; este se descuyda con el ganado de modo, que ni le silua quando se derrama, ni le recoge con la honda; de modo que los rebaños ni oyen siluo, ni crugido de honda; si acaso no suple sus vezes el siluo del Zefiro, y el crugido del robre" (cols. 160-161).

NOTAS

I. **Arde la juventud.**—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica:

"Ama afectuosamente la juventud a Galatea; esto es, los mancebos aman afectuosamente a Galatea. Ha referido antes, que Galatea era amada de los Dioses, y agora dize, que lo era tambien de los hombres. Iuventud se dize en Latin, *iuventus, a iuvando,* porque esta edad es la mas apta para ayudar al trabajo."

(fol. 351.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

"Allí *arder* significa amar con impaciencia y actividad, como en Virgilio Coridón *ecl. 2 Coridon ardebat Alexin...* No se le escapó esta locución a Garci-Lasso *soneto 28:*

De tan hermoso fuego consumido
Nunca fué coraçón.

Y en la *elegía 2* a Boscán.

Alégrate, que más hermosa llama
Que aquella que el Troyano encedimiento
Pudo causar, el coraçón te inflama.

... Y el antiguo Ennio de Castilla I. de Mena *Octastic.* 100. en la orden de Venus dixo deste incendio de la juventud.

Venidos a Venus vi en grado especial
Los que en el fuego de su juventud.

En el *Octastic.* 109.

Por fuego vicioso de ilícito amor.

Y en el *Octast.* 114.

Los viles actos del libidinoso
Fuego de Venus del todo se maten.

Dixo D. L. doctísimamente, que *ardía la juventud:* porque los jóvenes son los que más tratan del amor, y se inclinan a lo peor."

(Nota 1, cols. 161-162.)

Covarrubias, en el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española,* escribe sobre la voz *arder,* después de las acepciones más corrientes:

"Arder, algunas veces, cerca de los poetas es amar excessivamente; Petrarca en la canción gentil *Mia dona, etc.:*

Et al foco gentil ond'io tutt'ardo."

(pág. 142 b.)

Este arder o abrasarse de amor de la juventud de Sicilia por la belleza de Galatea procede de Virgilio, en *La Eneida,* al describir el amor de Dido por Eneas:

Uritur infelix Dido totaque vagatur
urbe furens...

(Lib. IV, 68-69.)

En la versión de Gregorio Hernández de Velasco:

Ardese toda la infelice Dido,
I ya furiosa, i de juicio agena,
Anda por toda la ciudad vagando.

(Libro quarto, p. 152-3.)

Y también en este otro pasaje:

Ardet amans Dido traxitque per ossa furorem.

(Lib. IV, 101.)

Que Hernández de Velasco traduce:

> ¡Ya no ai en Dido vena a quien no encienda
> Un fiero *ardor* insano; ya *se abrasa*
> En vivo fuego, i amorosa brasa.
>
> (Lib. quarto, p. 155.)

Virgilio, en el famoso comienzo de la Egloga II:

> Formosum pastor Corydon *ardebat* Alexin.
>
> (Egl. II, 1.)

Que dice así en la versión de Fray Luis de León:

> En fuego Coridón pastor *ardía*
> por el hermoso Alexo...
>
> (Egl. II, vs. 1-2, t. I, p. 273.)

Y en la misma égloga:

> Me tamen *urit* amor: quis enim modus adsit amori?
>
> (Egl. II, 68.)

Que dice así en la versión de Fray Luis de León:

> y la crecida
> llama que me *arde* el pecho no ha menguado...
>
> (Egl. II, 117-118.)

Ovidio, en los *Fastos:*

> *Ardet,* et injusti stimulis agitatus amoris
> Comparat indigno vimque, dolumque toro.
>
> (Lib. II, 779-80.)

Es probable que esta bellísima imagen por la que Góngora describe a la isla de Sicilia abrasada de amor por Galatea proceda de una suge-

rencia del *Orlando furioso* de Ariosto al describir la isla de Pafos consagrada a Venus:

Ben si può dir che sia di Vener bella
Il luogo dilettevole e giocondo;
Chè v'è ogni donna affatto, ogni donzella
Piacevol più ch'altrove sia nel mondo:
E fa la Dea che *tutte ardon d'amore,*
Giovani e vecchie, infino all'ultime ore.

(XVIII, 139.)

El Ariosto utiliza a menudo la imagen de *arder de amor,* o *arder* simplemente, para expresar el fuego que consume a un enamorado. Así describe el amor de Angélica por Medoro:

L'accese tanto e sì covente foco,
Che n'ardea tutta, e non trovava loco.

(XXIII, 119.)

También Orlando, desesperado por la infidelidad de Angélica, alude en sus quejas al Amor que le abrasa el corazón:

Amor che m'arde il cuor, fa questo vento,
Mentre dibatte intorno al fuoco l'ali.

(XXIII, 127.)

En el mismo sentido aparece en este otro pasaje del *Orlando:*

Donne e donzelle gia di mia figura
Arder piu d'una vidi in giovanezza;

(XLIII, 12.)

El eslabón intermedio de la cadena entre el pasaje citado del *Orlando furioso* y el texto del *Polifemo* aparece en el romance gongorino *De la Marquesa de Ayamonte y su hija,* escrito en 1607:

Arde el monte, arde la playa,
y en los árboles del monte
arde algún silvestre Dios
en algún antiguo robre.

(57, p. 144.)

Hurtado de Mendoza, en la *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atlanta,* había usado ya esta expresión clásica:

Sin entender la fuerza del dolor,
Arde y ama, y no siente que es amor.

(pág. 251.)

Y también Barahona de Soto, en la *Egloga de las Hamadríades,* publicada en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605):

Ni nos alegran ya con mano franca
Ceres y Baco, y en perpétua llama
En todo tiempo me consumo y *ardo.*

(Egl. I, p. 797.)

Es posible que Góngora conociera el siguiente pasaje de la Egloga IV de Herrera, publicada en sus *Rimas inéditas,* que puede haber inspirado el citado pasaje del romance *De la Marquesa de Ayamonte y su hija:*

... Arded en fuego, montes;
arded comigo, montes;
arded, selva y ribera, desparzida,
pues Leucipe me dexa'en bravo fuego
ençendido y a muerte me condena...

(vs. 230-4, p. 195.)

2. y los arados
peinan las tierras que surcaron antes.—Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Descrive elegantíssimamente los efectos que causava este amor, diziendo, que los arados passavan ligeramente por la tierra que rompieron antes."

(fol. 352.)

Pellicer, en las *Lecciones solemnes,* escribe por su parte:

"Para denotar quan poco atentos estavan los labradores, dize que peinavan los arados, las tierras que abrió los años passados la reja; quiere dezir que no ahondava el arado en la tierra, sino que passava de modo, que mas parecía que arar, peinar. Algo miró al

Hispanismo nuestro, que para significar está una cosa floxa, y descuidadamente, se dize que está a *sobrepeine*. Es voz el *peinar* de la agricultura, frase de Ovidio *lib. I. de Rem. Et tonsam raro pectine verrit humum*... Pero a mi me parece que D. L. quiso aquí mostrarse Geórgico, entendiéndose el peinar los arados las tierras que sulcaron antes del allanar las tierras después de aradas."

(Nota 2, cols. 163-164.)

Esta interpretación de Pellicer es totalmente inadmisible y errónea, puesto que Góngora no tiene la menor intención de aludir a las faenas agrícolas en esta descripción de la isla de Sicilia abrasada de amor. La bellísima estampa geórgica de la presente octava, cuyos dos primeros versos cobran una desfalleciente lentitud y un lánguido desmayo describe a la juventud de Sicilia abrasada de amor por Galatea, desfallecida de amor hasta el punto de conducir sin fuerza alguna la esteva del arado, cuya reja peina levemente la tierra que antes había surcado. Si se tiene en cuenta que Ovidio, en sus *Remedium Amoris*, había señalado la labranza y cultura de los campos como un remedio para librarse de las cuitas del amor (vid. vs. 169-198), resulta evidente que Góngora no sólo quería poner de relieve en este pasaje la encendida pasión de los jóvenes campesinos de Sicilia por la ninfa Galatea, abrasados y desfallecientes de amor, sino también la inutilidad de las duras faenas del campo para vencer su violenta pasión. Dejando aparte esta anotación, que no pasa de ser una mera conjetura, queda en pie la interpretación evidente e inmediata, según la cual Góngora describe el lánguido descuido de los campesinos de Sicilia abrasados de amor.

La imagen clásica de los bueyes arrastrando el arado aparece en las *Geórgicas* de Virgilio:

Depresso incipiat jam tum mihi taurus aratro
Ingemere, et sulco adtritus splendescere vomer.

(Lib. I, 45-46.)

En la traducción de Fray Luis de León:

al punto gima el buey con el arado
hincándolo, y la reja desgastada
con el arar relumbre como espada.

(Lib. I, 78-80, t. II, p. 10.)

50

Es también clásica la estampa bucólica de los bueyes con los arados puestos sobre el yugo, regresando a sus albergues al caer el día, que aparece en la Egloga II de Virgilio:

Aspice, aratra iugo referunt suspensa iuuenci...

(Egl. II, 66.)

Que puede verse en la traducción de Fray Luis de León:

Su obra ya los bueyes fenecida,
y puesto sobre el yugo el lucio arado,
se tornan...

(Egl. II, 113-115.)

Ovidio, en los *Fastos,* alude a los arados renovando los campos:

Tum patitur cultus ager, et renovatur aratro.

(Lib. I, 159.)

Que dice así en la traducción italiana de Vincenzo Cartari (Venecia, 1551):

Allora il buon bifolco con l'aratro
Rinuova i campi...

(Lib. I, p. 21.)

Es curioso hacer notar que uno de los pasajes compuestos por Tomasso Stigliani, y falsamente atribuídos a los *Idilli* de un tal Sissa, en *Dell'Occhiale, opera difensiva escritta in risposta al cav. G. B. Marino* (Venezia, 1627), parece una parodia de los versos gongorinos que estamos estudiando:

quando il cultor col graffio denticoso
pettina della terra il grembo erboso.

(pág. 217.)

Benedetto Croce, en su ensayo *Versi tipici della Poesia Barocca,* incluído en el volumen de *Nuovi Saggi sulla Letteratura Italiana del Seicento* (Bari, 1931), demostró que la atribución a Sissa, poeta in-

existente, era una impostura de Stigliani, que con toda certeza había compuesto él mismo dichos versos. Es posible que Stigliani eligiese como modelo de su parodia marinista el pasaje gongorino que estamos estudiando, aunque es más probable que la aparente coincidencia proceda de una fuente común, que no puede ser otra que el siguiente pasaje del *Remedium Amoris* de Ovidio:

Temporibus certis desectas alligat herbas
Et tonsam raro pectine verrit humum.

(vs. 191-192.)

Es difícil asegurar que Góngora se haya inspirado en este pasaje ovidiano, pero es absolutamente seguro que los versos de Stigliani proceden directamente de Ovidio y que la aparente semejanza con el pasaje gongorino procede de la imitación de un modelo idéntico.

3. mal conducidos, cuando no arrastrados de tardos bueyes cual su dueño errantes.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Mal guiados de los enamorados labradores, embevecidos solo en su passion... Quando no arrastrados de los tardos bueyes errantes como su dueño: esto es, que caminavan inciertos, sin concierto, sin término señalado, desamparados del que los regía, o mal governados de su cuidado. Theocrit. *in Epitaph. Bionis,* de quien pudo ser lo tomasse D. L.

—*Boues apud tauros errantes.*"

(fols. 352-352 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe:

"*Mal conducidos, quando no arrastrados.* Nota el descuido de los labradores en la floxedad de los bueyes, que caminavan sin

*

medida los arados, y sin concierto. Imita a Virgilio libro 3, G.[eórgicas]:

Ergo aegre rastris terram rimantur, et ipsis
Unguibus infodiunt fruges, montesque per altos
Contenta ceruice trahunt stridentia plaustra.

[Lib. III, 534-6.]

De tardos bueyes, qual su dueño errantes, que participavan de los descuidos de su dueño."

(Notas 3-4, cols. 164-5.)

En realidad, Góngora parece haber tenido presente, casi con toda certeza, el pasaje de las *Geórgicas* de Virgilio aducido por Pellicer, incluso en los versos antecedentes que él no cita:

Tempore non alio dicunt regionibus illis
Quaesitas ad sacra boues Iunonis *et uris*
Imparibus ductos alta ad donaria currus.
Ergo aegre rastris terram rimantur, et ipsis
Unguibus infodiunt fruges, mantesque per altos
Contenta ceruice *trahunt stridentia plaustra.*

(Lib. III, 531-536.)

Es posible que la idea de Virgilio *et uris imparibus ductos alta ad donaria currus,* "los carros fueron conducidos a los altos santuarios por toros mal aparejados" haya inspirado a Góngora la expresión *mal conducidos,* que equivale en la mente del poeta al *imparibus ductos* virgiliano. Por otra parte, la expresión *trahunt stridentia plaustra,* "arrastran los rechinantes carros", ha sugerido a Góngora la alusión *cuando no arrastrados* refiriéndose, no a los carros, sino a los arados.

4. **de tardos bueyes.**—Como señala ya Pellicer en las *Lecciones Solemnes,* "Este epíteto da Ovidio a los bueyes", refiriéndose al siguiente pasaje de los *Amores,* que él atribuye erróneamente a otra obra ovidiana:

Prima uocas *tardos* sub iuga panda *boues.*

(Lib. I, XIII, 16.)

Este epíteto clásico, es otorgado a los bueyes en la poesía renacentista por influjo ovidiano. Aparece ya en la Epístola II de las *Obras* de Hurtado de Mendoza (Madrid, 1610), anteriores, como es sabido, a 1575, fecha de su muerte:

> Esparciría tras *los tardos bueyes.*
>
> (Epíst. II, p. 112.)

Alonso de Ercilla, en la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

> Como el celoso toro madrigado
> Que *la tarda vacada* va siguiendo.
>
> (XXII, p. 84 b.)

Y Lope de Vega, en la Egloga II de las *Rimas* (Madrid, 1602), que Gongora imitó en otro pasaje del *Polifemo* (LIX, 465-472):

> y tras *el tardo buey* con paso lento,
> del campo al heno atento,
> el labrador se volverá a su aldea.
>
> (Egl. II, p. 101.)

También aparece en un pasaje de la Egloga IV de las *Rimas Inéditas* de Fernando de Herrera (1578), refiriéndose a los pastores que conducen el ganado:

> los pastores, alçando
> los fatigados cuerpos, *el ganado*
> *llevan con paso tardo.*
>
> (Egl. IV, v. s. 368-370, p. 199.)

5. bueyes, cual su dueño errantes.—Como señalaba certeramente Pellicer en las *Lecciones Solemnes,* ya Virgilio, en las *Bucólicas,* alude a los bueyes que vagan errantes:

> *Ille meas errare boues,* ut cernis, et ipsum
> Ludere quae uellem calamo permissit agresti.
>
> (Egl. I, 9-10.)

Es preciso subrayar, sin embargo, que Silio Itálico, en un pasaje de su epopeya *De Bello Punico,* no advertido por los comentaristas, habla de los toros errantes:

Laomedonteus Phrygia quum sedit in Ida
Pastor, et, *errantes* dumosa per auia *tauros*
Arguta reuocans ad roscida pascua canna.
(Lib. VII, 437-439.)

Según Dámaso Alonso en la *Lengua poética de Góngora* (p. 54), el cultismo *errante,* que el gran poeta usa cinco veces en la *Soledad primera,* entra muy tardíamente en los diccionarios españoles, pues aparece consignado por ver primera en *Vocabularium hispanicolatinum* de Minschew (Londres, 1617), y posteriormente en *A Dictionary in Spanish and English* (Londres, 1623) de Percival.

Según el docto gongorista, en su lista de *Censuras anticultistas* (página 100), el verbo *errar* aparece usado por el Marqués de Santillana, y en el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera, y figura ya en el *Vocabulario* de Nebrija (Salamanca, 1492); pero el cultismo *errante* sólo aparece usado una vez en un texto medieval, en un pasaje del Cartujano. A los datos aducidos por Dámaso Alonso, podemos añadir aquí algunos ejemplos de su empleo en la poesía renacentista, muy escasos desde luego, y de evidente rareza, pero más que sobrados para desmentir la tajante afirmación de Jáuregui en el *Antídoto,* donde, reprendiendo su uso en la *Soledad primera,* escribía: "Vmd. usa la palabra *errante,* tan nueva para nosotros, que rara vez se halla en poeta nuestro y nunca en Garcilaso" (p. 166). En efecto, si bien es cierto que el cultismo *errante* no aparece ni una sola vez en las Obras de Boscán y Garcilaso (Barcelona, 1543), ni figura en la *Silva común de Consonantes,* publicada como apéndice en el *Arte Poética Española* de Juan Díaz Rengifo (Salamanca, 1592) —vid. ANTE, *Adjetivos,* p. 151—, como tampoco en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), es lo cierto que le había usado ya Fernando de Herrera en un soneto de su edición de *Algunas obras* publicada en Sevilla en 1582:

Luna, onor de la noche, ilustre coro
de las *errantes* lumbres i fixadas.
(Son. X, 493-4.)

Antes lo encontramos en la traducción castellana de *La Ulyxea de Homero* por el secretario Gonzalo Pérez (Amberes, 1553), texto el más antiguo en el que hemos podido localizar dicho cultismo:

> ... y estas peñas son llamadas
> *Errantes* por los Dioses inmortales.
>
> (Libro doceno, p. 423.)

Pero la prueba evidente de que Góngora lo adopta por influjo herreriano la encontramos en el siguiente soneto de la edición de *Versos de Fernando de Herrera* coleccionada por Pacheco (Sevilla, 1619):

> Desierto de remedio i engañado,
> cual misero i *errante peregrino,*
> por los montes voi solo sin camino,
> de mí mesmo i d'Amor desamparado.
>
> (Lib. II, Son. XLI, p. 188.)

Versos que han dejado un recuerdo patente en la Dedicatoria de las *Soledades* al Duque de Béjar:

> Pasos de un *peregrino* son, *errante,*
> cuantos me dictó, versos, dulce musa:
> en soledad confusa
> perdidos unos, otros inspirados.
>
> (vs. 1-4.)

En el texto de Herrera, anteriormente citado, como en la mayor parte de los ejemplos que podemos aducir, el uso del cultismo *errante* aplicado a la luna o a las estrellas procede de la *Eneida* de Virgilio:

> Hic canit *errantem* lunam solisque labores.
>
> (Lib. I, 742.)

Tal es el caso de *La Austríada* de Juan Rufo (Madrid, 1584), en donde aparece tres veces:

> Con más mudanzas que la *errante* luna.
>
> (XI, p. 57 a.)

> Con toda fija y toda *errante* estrella.
>
> (XV, p. 30 b.)

No por contemplación de estrella *errante.*
(XX, p. 106 b.)

Lo mismo sucede en el siguiente pasaje de *La Galatea* de Cervantes (Alcalá, 1585):

"buena parte de las *errantes* estrellas andado havían..."
(Lib. VI, p. 206.)

En estos versos de un soneto de Francisco de la Torre claramente imitados del pasaje ya citado de Fernando de Herrera, y cuya redacción debe ser, pues, posterior a 1582 y anterior a 1594, fecha de la muerte de Ercilla, a quien se debe la "Aprobación" de sus *Obras* publicadas por Quevedo treinta y siete años después (Madrid, 1631):

Dixo Damón, y de las luces bellas
del claro cielo, *errantes* y fixadas,
resplandeció el Oriente y el Ocaso.
(Son. 4, p. 5.)

Se encuentra también en *La Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva (Sevilla, 1603):

Cual presto rayo o cual estrella *errante.*
(XII, p. 202.)

Asimismo aparece en la versión castellana de las *Heroidas* de Ovidio de Diego Mexía, publicada en el *Parnaso Antártico* (Sevilla, 1608):

Y la ave *errante* con su vuelo instable.
(Epíst. II, p. 24.)

Aparece también en el soneto *Píramo* de don Juan de Arguijo, de fecha incierta e ignorada:

Errante luna que oyes mis querellas...
(Son. XIX, p. 394 b.)

Y a pesar de haber censurado burlescamente el uso de dicha voz en la *Aguja de navegar cultos,* escrita en vida de Góngora, pero no impresa hasta 1631:

> Use mucho de *líquido* y de *errante*...
>
> (Receta, p. 784 b.)

el propio don Francisco de Quevedo había usado el cultismo *errante* con anterioridad al *Polifemo* en una composición titulada *Farmaceutria,* incluída por Juan Antonio Calderón en la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* (Sevilla, 1611):

> Sin nubes pases por el cielo *errante.*
>
> (Lib. I, § 144, p. 217.)

Y con posterioridad a la divulgación de dicha fábula, en el famoso *Himno a las Estrellas,* que Astrana Marín fecha en 1609, pero que tiene que ser posterior a 1613:

> ya fijas vais, o ya lleveis delante
> por lúbricos caminos greña *errante.*
>
> (p. 475 b.)

Es curioso hacer notar el hecho de que Miguel Sánchez de Lima, en el *Arte Poética en Romance Castellano* (Alcalá, 1580), había usado la voz *erráticos* aplicada a las estrellas:

> las estrellas saber que son *erráticos.*
>
> (Esdrúxulas, p. 92, v. 13.)

Que Rengifo había incluído esta voz en la *Silva de Consonantes Esdrúxulos* de su *Arte Poética Española* (1592), en la misma forma *erráticos* (vid. A. I., p. 281 b.), y que Lope de Vega, en *La Arcadia* (Madrid, 1598), había usado, aplicado a la luna, el cultismo *errática:*

> Ya se empieza a mostrar la luna *errática.*
>
> (Lib. II, p. 121.)

formas ambas mucho más dignas de la censura y desaprobación del malhumorado Jáuregui que el cultismo *errante,* hoy definitivamente arraigado y de uso vulgar en lengua castellana.

6. sin pastor que los silbe, los ganados.—Pellicer, en las *Lecciones Solemnes,* escribe a propósito de este pasaje:

> "No solo desatendían sus ocupaciones los labradores, permitiendo a su arbitrio errar los bueyes, pero los pastores dexavan solo el ganado, sin recogelle con silvos; es puntual imitación de Virgilio."
>
> (Nota 5, col. 165.)

Y Pellicer transcribe acto seguido el siguiente pasaje de *La Eneida,* que considera fuente segura del texto gongorino:

> Huc ubi delati portus intrauimus, ecce
> laeta boum passim campis armenta uidemus
> caprigenumque pecus *nullo custode* per herbas.
>
> (Lib. III, 219-221.)

Que dice así en la versión de Gregorio Hernández de Velasco (Amberes, 1557):

> Al puerto destas Islas pues llegando,
> De bueyes, i de cabras mil manadas
> Vimos, que andavan por la hierba errando,
> *Sin ser de Guarda, ni Pastor guardadas.*
>
> (Lib. III, t. I, p. 117.)

Parece, sin embargo, fuente más próxima el siguiente pasaje de Ovidio en los *Fastos,* citado fragmentariamente por Pellicer:

> Dumque huic hospitium domus est Tegaea; *vagantur*
> *Incustoditae laeta per arua boues.*
>
> (Lib. I, 527-8.)

Pero en realidad Góngora no tenía por qué inspirarse en textos de tema tan desemejante al que trata la octava que estudiamos, cuando podía beber directamente en el modelo del bucolismo grecolatino. En efecto, el abandono de los cuidados del ganado por el amor o el dolor de sus pastores es un tópico muy difundido en la poesía renacentista y que procede de las *Bucólicas* de Virgilio:

Non ulli pastos illis egere diebus
Frigida, Daphni, boves ad flumina; nulla neque amnem
Libavit quadrupes, nec graminis attigit herbam.

(Egl. V, 24-26.)

Fray Luis de León traduce:

No hubo por quien fuesen conducidos
Los bueyes a beber aquellos días,
ni fueron los ganados mantenidos.

(Egl. V, 43-45, t. I, p. 301.)

En la poesía española renacentista, el tema aparece ya en Garcilaso, señalado también certeramente por Pellicer:

"Parece que D. L. tuvo en los ojos a Garci-Lasso *ecl. 2.*

Las ya desamparadas vacas mías,
En otro tanto tiempo no gustaron
Las verdes yervas, ni las aguas frías.

[vs. 506-508.]

que son los mismos descuidos de los ganaderos enamorados, que propone Virgilio ecl. 5."

(Nota 5, col. 165.)

Se encuentra también en un pasaje de *La Araucana* de Ercilla (1569), que tal vez Góngora tuvo presente:

y el ganado
Que ya de cerro en cerro anda perdido
Buscando a su pastor desconocido.

(VII, p. 28 b.)

También aparecen los ganados sin pastor en el *Arauco domado* de Pedro de Oña (Lima, 1596):

Huyendo van los nuestros por su daño
De la pesada mano y pie ligero
Como del enemigo carnicero,
Sin su pastor el tímido rebaño.

(XI, p. 405.)

El silbo como típico del pastor en el mismo *Arauco domado:*

Porque es como el pastor con su ganado
Que sabe usar del silbo y del cayado.

(XII, p. 410 b.)

7. los ganados
los crujidos ignoran resonantes
de las hondas.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* escribe a propósito de este pasaje:

"Los ganados ignoran los cruxidos resonantes de las hondas, sin tener pastor que los silve. La honda es arma propia de los pastores, en Latín se llama funda... Con los estallidos, o cruxidos desta goviernan los pastores el ganado, y otras vezes con silvos, que son un sonido que se haze con la boca. En Latín se llama *sibilus.*"

(fol. 352 v.)

Pellicer, en las *Lecciones Solemnes:*

"*Los Crugidos ignoran resonantes de las hondas,* que no tienen pastor que los recoja con las hondas... Los *crugidos* son aquellos estallidos que haze el remate de la honda al despedir la piedra hiriendo el aire... dice *resonantes,* por el eco; assí le llama Ausonio, *resonabilis echo,* y Virgilio ecl. I. *resonare doces:* Ovidio *lib. 10. Met.* los llamó *resonantia fila.*"

(Nota 6, cols. 165-166.)

Góngora parece haber tenido presente el siguiente pasaje de la Egloga II de las *Rimas* de Lope (Madrid, 1602):

Tendió los brazos, y arrugando el ceño,
como el que despertó de un largo sueño,
puso piedra en la honda, cuyo giro
así despide el tiro,
que volvieron volando al valle ameno,
haciendo como el trueno,
que el aire rompe y *resonando* queda,
bramar la fuerte seda.

(Lib. II, Egl. II, p. 101-2.)

Y tal vez también este otro pasaje de *La Cristíada* de Fray Diego de Hojeda (Sevilla, 1611):

Toma el pastor y príncipe invencible
piedras para su honda valerosa:
parece que se escucha el son terrible
del arma pastoril y venturosa
y el estallido *crujidor resuena.*

(II, p. 413 b.)

Aunque el *Tesoro* de Covarrubias de 1611 consigna el cultismo *resonar,* no menciona ni una vez la voz *resonante,* cultismo poco usado en España en el siglo XVI. Podemos, sin embargo, mencionar algunos precedentes de su empleo en obras anteriores a 1613, y en autores familiares a Góngora. En primer lugar, en la segunda parte de *La Araucana* de Ercilla (Madrid, 1578):

Al tino del arroyo *resonante.*

(XXIV, p. 125 a.)

Después, por dos veces, en la canción *Al Señor Don Juan de Austria* de Fernando de Herrera, publicada en su edición de *Algunas obras* (Sevilla, 1582):

Cuando con *resonante*
rayo, i furor del braço poderoso.

(Canción III, vs. 1-2, p. 94.)

Y en este otro pasaje de la misma canción:

tú, Júpiter tonante,
ni arrojarás el rayo *resonante*.

(Ibid., vs. 133-134, p. 100.)

Igualmente en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (Madrid, 1588):

En mil truenos el cielo *resonante*
Trocó la dulce y apacible calma.

(II, p. 510 b.)

Pero triste es al ver y temeroso
Cuando revuelto, fiero y *resonante*.

(VII, p. 523 b.)

En cambio, el cultismo *sonante* aparece ya en Garcilaso *(Obras,* 1543):

Por ti su blanda musa,
en lugar de la cítara *sonante*.

(Canción V, vs. 46-47.)

Y es Hurtado de Mendoza, en la *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta*, anterior a 1576:

En el hombro el carcaj de oro *sonante*.

(pág. 241.)

Y en la Epístola VIII:

Con *sonante* murmullo y furioso.

(pág. 158.)

8. si en vez del pastor pobre
el Céfiro no silba, o cruje el robre.— Salcedo Coronel, en el *Polifemo comentado,* explica en los siguientes términos este pasaje:

"Si en lugar del pastor pobre que les falta, no silva el Zéfiro, o cruxe el robre. El ruido que haze el aire se llama silvo, y de

allí silvar, en Latín *sibilo, sibilus*. Cruxir es un cierto sonido, que según algunos, tomó el nombre del mismo ruido que haze por la figura Onomatopeya. Esta semejança del silvo del pastor al que forma el ayre, y de los cruxidos de la honda al cruxir del robre herido de los vientos, advirtió nuestro Poeta con gloriosa atención. Zéfiro es un viento que sopla del Occidente, contrario al sub Solano, que dezimos Levante, viene de la parte Oriental. Llámaronle Zéfiro los Griegos. *Hoc est vitam ferens;* porque con él reverdecen y brotan todas las plantas. Los Latinos le nombran Favonio... Este pienso puso nuestro Poeta porque era verano el tiempo en que finge el sucesso desta fábula, como adelante veremos, y entonces es quando sopla."

(fol. 352 v.)

La inspiración clásica de este pasaje se encuentra en las *Bucólicas* de Virgilio, donde se alude a los silbos del Austro:

Nam neque me tantum venientis sibilus Austri,
Nec percussa juvant fluctu tam littora...

(Egl. vs. 82-83.)

En la versión de Fray Luis de León:

Que a mi no me deleyta ansí el sonido
del viento que silvando se avecina,
ni las costas heridas con ruido.

(Egl. V, 148-150, t. I, p. 306.)

Con toda evidencia, Góngora tiene presente el siguiente pasaje de la Egloga III de Barahona de Soto, de donde proceden los dos versos del *Polifemo* que estamos estudiando:

Ya todo se ha perdido,
y mudo y seco el prado,
se olvida en un silencio sosegado;
y con tristeza esquiva
que no parece que haya cosa viva,
si no es que aullando el viento
con silbos representa mi lamento.

(Egl. III, p. 818.)

Y tal vez muy remotamente este otro de la *Egloga de las Hamadríades* del mismo Barahona de Soto:

Con sus lamentos marchitó tal suma,
Y desgajó de robles tanta rama,
Rompiendo de las peñas tanta parte,
Cual suele Bóreas en la helada bruma,
Y cual el cierzo que herido brama.

(Egl. I, p. 797.)

El cultismo *céfiro,* que utiliza Góngora en este pasaje, aparece registrado por vez primera en el *Tesoro* de Covarrubias (Madrid, 1611), y, según advierte Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora,* sólo aparece usado por el Cartujano en los textos medievales consultados. Sin embargo, pese a una introducción tan tardía, es de uso corriente en la poesía castellana renacentista a partir de Garcilaso, en cuyas *Obras* (Barcelona, 1543) lo hemos encontrado dos veces:

y del *céfiro* fresco recogiendo.

(Egl. II, v. 438.)

Cuando Favonio y *Céfiro* soplando.

(Egl. III, v. 323.)

Aparece también en la primera parte de *La Araucana* de Ercilla (1569):

Al *céfiro* que estaba más cercano.

(XV, p. 61 a.)

Del turbulento *céfiro* estiradas.

(XV, p. 61 b.)

Que llevadas del *céfiro* inclemente.

(XVI, p. 62 a.)

Y en la segunda parte de *La Araucana* (Madrid, 1578):

Allí el templado *céfiro* clemente.

(XVII, p. 68 b.)

Del fresco viento *céfiro* ayudadas.
(XVIII, p. 70 b.)

Del vulturno o del *céfiro* arrojada.
(XXV, p. 98 b.)

Aparece asimismo en la *Primera parte de la Angélica* de Luis Barahona de Soto (Granada, 1586):

Campos, que el fresco *Zéfiro* ha ilustrado.
(I, fol. 6 v.)

Y también en el *Cancionero* de López Maldonado (Madrid, 1586):

Zéfiro dulce alegre y sossegado.
(fol. 134.)

En aquel mismo año, Góngora lo utiliza por vez primera en el romance *A Granada*, fechado en 1586:

Do el *Zephyro* al blando chopo
mueve con soplo agradable
las hojas de argentería
i las de esmeralda al sauze.
(63, vs. 169-172, p. 92.)

ULTIMOS ANEJOS DE LA REVISTA DE FILOLOGIA ESPAÑOLA

		Ptas.
XXXV.	**Estudio del autógrafo de "El Héroe" graciano,** por Romera-Navarro, M.	70
XXXVI.	**El léxico rural del Noroeste Ibérico,** por Krüger, F.	50
XXXVII.	**El cantar de Sancho II y cerco de Zamora,** por Reig, C.	60
XXXVIII.	**Los complementos pronominalo-adverbiales,** por Badía Margarit, A.	
XXXIX.	**Fernando de Herrera. Rimas inéditas,** por Blecua, M.	70
XL.	**Lección y sentido de Guzmán de Alfarache,** por Moreno Báez, E.	50
XLI.	**Síntaxis del verbo español moderno,** por Criado del Val, M.	50
XLII.	**Gustavo Adolfo Bécquer.** Teatro, por Tamayo, J. A.	75
XLIII.	**Fr. Hernando de Santiago,** por Pérez, Q. ...	40
XLIV.	**El habla de la Cabrera Alta,** por Casado Lobato, M. C.	75
XLV.	**Investigaciones sobre el libro de Alexandre,** por Alarcos Llorach, E.	50
XLVI.	**Pastor Díaz, dentro del romanticismo,** por Chao Espina, E.	85
XLVII.	**Teorías métricas del Siglo de Oro,** por Díez Echarri, E.	70
XLVIII.	**Las ideas lingüísticas en España,** por Lázaro Carreter, F.	65
XLIX.	**El habla de Babia y Laciana,** por Alvarez, G.	120
L.	**El cuento español en el siglo XIX,** por Baquero Goyanes, M.	120
LI.	**Pedro Simón Abril,** por Morreale de Castro, M.	60
LII.	**Introducción a la lexicografía moderna,** por Casares, J.	80
LIII.	**Estudio sobre los gitanismos del español,** por Clavería, C.	65
LIV.	**Registro de lexicografía hispánica,** por Romera-Navarro, M.	250
LV.	**Lágrimas de Hieremías castellana,** por Quevedo, F. de	100
LVI.	**Arte de la lengua española castellana,** por Correas, G.	140
LVII.	**Análisis verbal del estilo,** por Criado del Val, M.	40
LVIII.	**Romancero de Nuevo Méjico,** por Espinosa, A. M.	75
LIX.	**Relaciones hispano-italianas,** por Fucilla.	55
LX.	**Cómo vive un romance,** por Menéndez Pidal.	140
LXI.	**El español en el Ecuador,** por Toscano, H.	80
LXII.	**Oráculo manual y arte de prudencia,** por Baltasar Gracián	135
LXIII.	**Vocabulario Dialectológico del Concejo de Colunga,** por Braulio Vigón	140
LXIV.	**Indice verbal de La Celestina,** Premio "Raimundo Lulio", por Criado del Val, M. ...	65
LXV.	**El poema de Alfonso XI,** por Yo ten Cate.	200

